This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Informazioni su questo libro

Si tratta della copia digitale di un libro che per generazioni è stato conservata negli scaffali di una biblioteca prima di essere digitalizzato da Google nell'ambito del progetto volto a rendere disponibili online i libri di tutto il mondo.

Ha sopravvissuto abbastanza per non essere più protetto dai diritti di copyright e diventare di pubblico dominio. Un libro di pubblico dominio è un libro che non è mai stato protetto dal copyright o i cui termini legali di copyright sono scaduti. La classificazione di un libro come di pubblico dominio può variare da paese a paese. I libri di pubblico dominio sono l'anello di congiunzione con il passato, rappresentano un patrimonio storico, culturale e di conoscenza spesso difficile da scoprire.

Commenti, note e altre annotazioni a margine presenti nel volume originale compariranno in questo file, come testimonianza del lungo viaggio percorso dal libro, dall'editore originale alla biblioteca, per giungere fino a te.

Linee guide per l'utilizzo

Google è orgoglioso di essere il partner delle biblioteche per digitalizzare i materiali di pubblico dominio e renderli universalmente disponibili. I libri di pubblico dominio appartengono al pubblico e noi ne siamo solamente i custodi. Tuttavia questo lavoro è oneroso, pertanto, per poter continuare ad offrire questo servizio abbiamo preso alcune iniziative per impedire l'utilizzo illecito da parte di soggetti commerciali, compresa l'imposizione di restrizioni sull'invio di query automatizzate.

Inoltre ti chiediamo di:

+ *Non fare un uso commerciale di questi file* Abbiamo concepito Google Ricerca Libri per l'uso da parte dei singoli utenti privati e ti chiediamo di utilizzare questi file per uso personale e non a fini commerciali.

+ *Non inviare query automatizzate* Non inviare a Google query automatizzate di alcun tipo. Se stai effettuando delle ricerche nel campo della traduzione automatica, del riconoscimento ottico dei caratteri (OCR) o in altri campi dove necessiti di utilizzare grandi quantità di testo, ti invitiamo a contattarci. Incoraggiamo l'uso dei materiali di pubblico dominio per questi scopi e potremmo esserti di aiuto.

+ *Conserva la filigrana* La "filigrana" (watermark) di Google che compare in ciascun file è essenziale per informare gli utenti su questo progetto e aiutarli a trovare materiali aggiuntivi tramite Google Ricerca Libri. Non rimuoverla.

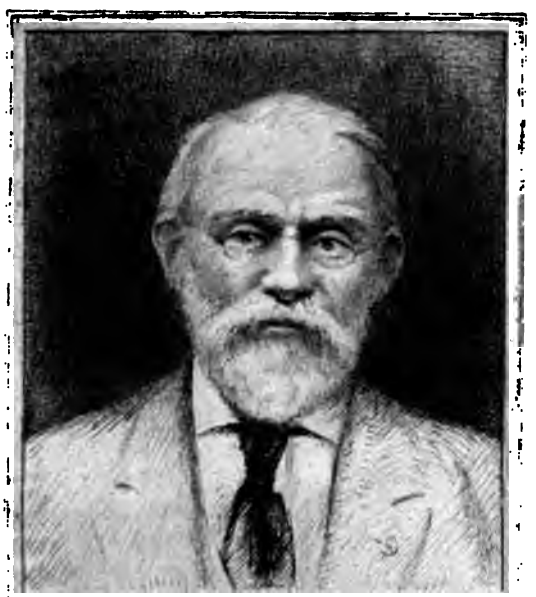
+ *Fanne un uso legale* Indipendentemente dall'utilizzo che ne farai, ricordati che è tua responsabilità accertati di farne un uso legale. Non dare per scontato che, poiché un libro è di pubblico dominio per gli utenti degli Stati Uniti, sia di pubblico dominio anche per gli utenti di altri paesi. I criteri che stabiliscono se un libro è protetto da copyright variano da Paese a Paese e non possiamo offrire indicazioni se un determinato uso del libro è consentito. Non dare per scontato che poiché un libro compare in Google Ricerca Libri ciò significhi che può essere utilizzato in qualsiasi modo e in qualsiasi Paese del mondo. Le sanzioni per le violazioni del copyright possono essere molto severe.

Informazioni su Google Ricerca Libri

La missione di Google è organizzare le informazioni a livello mondiale e renderle universalmente accessibili e fruibili. Google Ricerca Libri aiuta i lettori a scoprire i libri di tutto il mondo e consente ad autori ed editori di raggiungere un pubblico più ampio. Puoi effettuare una ricerca sul Web nell'intero testo di questo libro da `http://books.google.com`

ONE DAY
CIRC.

B 908,598



SILAS WRIGHT DUNNING
BEQUEST
UNIVERSITY OF MICHIGAN
GENERAL LIBRARY

ione VI

LI BOCCA
TORINO
- ROMA - F
per la chemanale
A MARTE — EX
1900

Rivista Musicale Italiana.

Volume VII. Anno 1900.

FRATELLI BOCCA EDITORI
TORINO
MILANO - ROMA - FIRENZE

Rappresentanti generali per la Germania e l'Austria-Ungheria
BREITKOPF & HÄRTEL LEIPZIG.
1900

PROPRIETÀ LETTERARIA

Torino, Stabilimento Tipografico VINCENZO BONA, Via Ospedale, 3.

8-16-19
66338

INDICE DEL VOLUME VII

MEMORIE

CHILESOTTI (O.) — Les Maîtres musiciens de la Renaissance française . . . . . *Pag.* 482-730
COSTA (A.) — Pensieri sulla storia della musica . . 294-443-651
D'ARIENZO (N.) — Origini dell'opera comica . . . . . „ 1
GRASSI-LANDI (B.) — Genesi della musica . . . 34-252-461
KLING (H.) — Boildieu à Genève en 1833 . . . . . „ 269
— Caron de Beaumarchais et la Musique . . . . . „ 673
MADDALENA (E.) — Libretti del Goldoni e d'altri . . . . „ 739
ROBERTI (G.) — La musica in Italia nel secolo XVIII, secondo le impressioni di viaggiatori stranieri . . . . . „ 698
SINCERO (D.) — Il finale dell'*Eroica* . . . . . „ 493
TORCHI (L.) — La musica istrumentale in Italia nei secoli XVI, XVII e XVIII . . . . . „ 233

ARTE CONTEMPORANEA

ADAIEWSKY (E.) — " L'entrée du Christ à Jérusalem „ de Perosi „ 536
— " Le massacre des innocents „ de Perosi . . . . . „ 746
ANTONINI (G.) — Un episodio emotivo di Gaetano Donizetti „ 518
BRUNETTO (F.) — Per l'unificazione dello strumentale delle Bande . . . . . „ 769
CHILESOTTI (O.) — Sulle gamme . . . . . „ 368
COMBARIEU (J.) — L'art musical en France et la loi sur les monuments historiques . . . . . „ 49
GRIVEAU (M.) — Les instruments de musique étudiés dans leur forme au point de vue pittoresque et décoratif . . . . „ 312
JULLIEN (A.) — Charles Lamoureux . . . . . „ 153
M. (E.) — La biblioteca del R. Liceo musicale di Firenze . „ 160

MAUKE (G.) — La nuova romanza . . . . . *Pag.* 354
ROLLAND (R.) — Le premier Congrès International d'histoire de la musique . . . . . „ 822
SOMIGLI (C.) — La tecnica del canale d'attacco . . . . „ 501
TABANELLI (N.) — Palchettisti del teatro municipale contro il Comune di Modena . . . . . „ 115
— I diritti e gli obblighi degli spettatori riguardo al posto . „ 333
— Giurisprudenza teatrale 374-556-830
TORCHI (L.) — *Tosca*, di G. Puccini . . . . . „ 78
— *Il cantico dei cantici*, di E. Bossi . . . . . „ 780

Recensioni:

Storia — 163, 390, 578, 849.
Critica — 185, 391, 589, 850.
Estetica — 186, 600, 852.
Opere teoriche — 191, 396, 607, 852.
Strumentazione — 196, 397, 608, 853.
Ricerche scientifiche — 198, 400, 612.
Musica sacra — 613, 856.
Musica — 614, 858.
„ wagneriana — 404.
Varie — 208, 405, 621, 858.

Spoglio dei periodici — 212, 410, 624, 863.
Notizie — 222, 420, 633, 872.
Elenco dei Libri — 229, 437, 645, 880.
Elenco della Musica — 232, 440, 648, 883.
Indice delle Opere recensite — 887.
Indice alfabetico — 889.

✣ MEMORIE ✣

Origini dell'Opera comica.

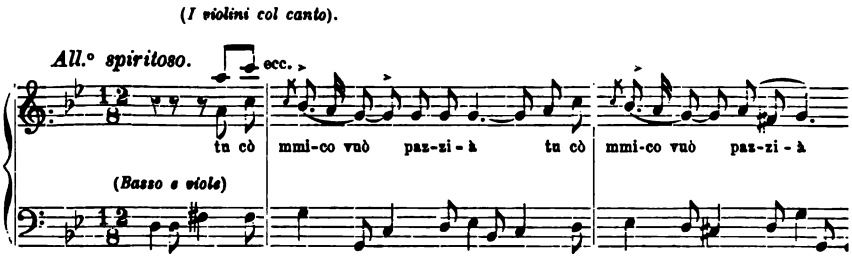
(DELLE ORIGINI DELLA MUSICA MODERNA).

(Continuaz. e fine, V. vol. VI, fasc. 3°, pag. 473, anno 1899).

« Je regarde Pergolèse comme le premier de tous les modernes dans son art. Il a inventé et perfectionné l'art de peindre par la musique; son *Stabat Mater* est un tableau continuel; sa *Serva padrona*, et quantité d'ariettes bouffonnes, sont des modèles de chant dramatique... Le *Se cerca* du fameux Galuppi est servilement imité de celui du Pergolèse (Olimpiade) ». Così l'anonimo autore del libro: *Traité du mélo-drame, ou Réflexions sur la Musique dramatique*, giudica il Pergolesi e lo preferisce allo stesso Gluck (1).

La critica comparata è la sola che può dare sereno giudizio di un artista, perchè lo valuta in rapporto a' suoi predecessori ed a coloro che vengono poi. Il Vinci, non poco fece progredire l'arte comica, ma il Pergolesi gli va innanzi di gran lunga; questi, pure accettando il gusto popolare, il sentimento del giorno, vi aggiunge la sua nota personale drammatica. Nota personale è quella caratteristica veste, che l'artista adorna, fondendo ed amalgamando tutti gli elementi tecnici dell'arte al suo interno sentire, a sapiente unità di stile. L'opera del Pergolesi, preceduta da una sinfonia in tre tempi, che svela, sin dalle prime *battute*, lo stile pergolesiano con i suoi ritmi incisivi, ha principio, come quella del Vinci, con una canzone, quella del Pergolesi, a due voci, di espressione più elevata, è cantata dalle due servette Vannella e Cordella.

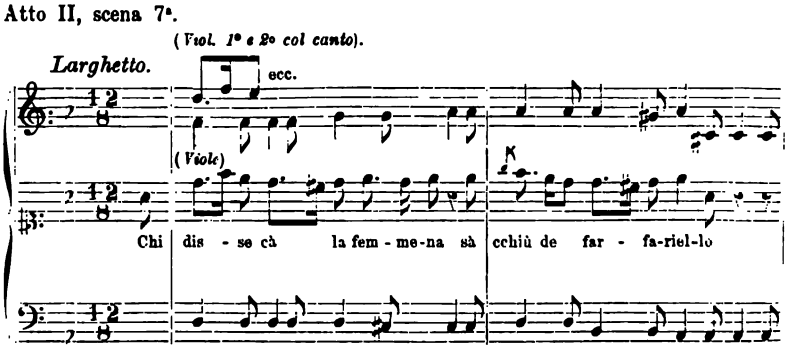
(1) Vedi cap. II, pag. 50 e 51. Paris, 1772. Vallat-la Chapelle.

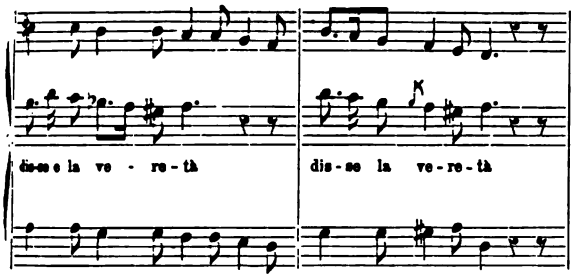


È facile notare la sua prediletta formula armonica, quella di far posare il quinto grado sul sesto, invece della tonica, sospensione di cadenza, nel fine di avere la opportunità di ripetere l'ultimo inciso. Egli sente la necessità di allargare il disegno melodico, ed alla sovrapposizione dei motivi melodici de' primi maestri, sostituisce la *ripetizione* che dirsi deve la *prospettiva* musicale.

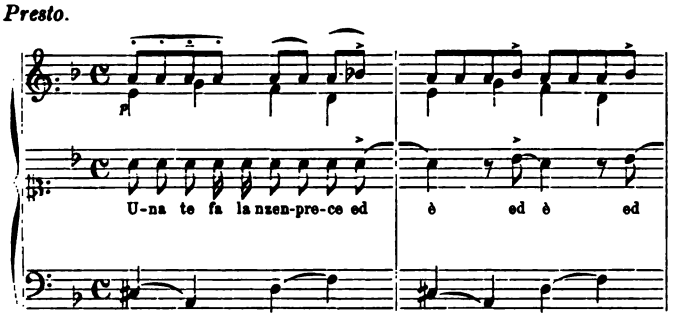
La canzone di Vannella: « Chi disse cà la femmena », che il Napoli-Signorelli nota come uno de' pezzi che più ebbe il favore del pubblico, ha dritto pure a quello dell'arte. È composta di due parti; della canzone propriamente detta: che è un *larghetto* e di un *presto,* L'argomento è abbastanza umano e femminile: la donna ne sa più del diavolo (*farfariello*); e pur mostrandosi semplice, è, invece, carica di malizie; se fa la ritrosa, in segreto desidera il marito. Nel tema della canzone, che forse fin troppo ha un contenuto sentimentale, osservasi come il quarto grado è armonizzato con la 6ª *min.*, tutta nostra, ed il ritmo è geniale e civettuolo. Il *Presto* ha una vivacità inusitata pel Pergolesi, e la espressione si rende comicissima per la ripetizione di: *ed è*, l'altra di: *è bò* (e vuole).

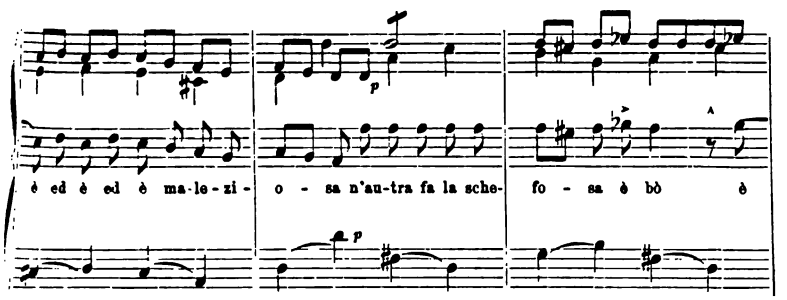
Atto II, scena 7ª.

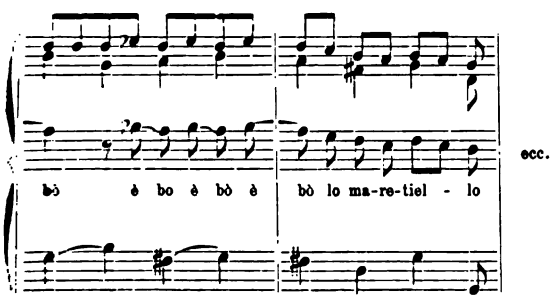



dis-se la ve - re-tà
dis-se la ve-re-tà

Presto.


U-na te fa la nzen-pre-ce ed è ed è ed


è ed è ed è ma-le-zi - o - sa n'au-tra fa la sche- fo - sa è bò è


bò è bo è bò è bò lo ma-re-tiel - lo
ecc.

Osservo che lo inizio della canzone pergolesiana è simile a quello della cantilena del Meyerbeer, quando Dinorah, atto II, scena 3ª, vinta da malinconia, ricorda come l'incantatrice della montagna le aveva predetto che quale povero fiore sarebbe stata colpita dal gelo. Nell'atto III, scen. 12ª, v'è il diverbio tra Vannella e Cordella. Il diverbio, il contrasto ed il dialogo furono cause di lunghe discussioni tra gli antichi maestri, che pensarono di musicare un'azione scenica.

Fu risoluto il problema mercè il recitativo. G. B. Doni, pur tanto strenuo sostenitore della *dotta Camerata fiorentina*, non mostrasi del tutto persuaso che si possa musicare per intero un' azione scenica (1).

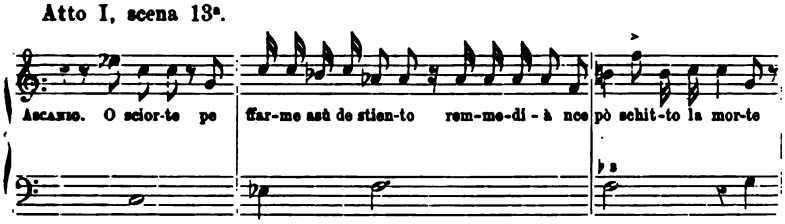
Il personaggio di Ascanio, rappresentato da una donna, è fedele espressione del vero. Combattuto da un ignoto sentimento d'amore, che egualmente sente per Nina e per Nena, piange, implora la morte perchè cessino i suoi affanni. Il carattere del personaggio, perchè risponde proprio alla nota interna del Pergolesi, è renduto musicalmente con una espressione nuova pel tempo. È l'interno dolore che

---

(1) Il Doni nel: *Discorso sopra il recitar in iscena con l'accompagnamento degli strumenti musicali*, dedicato a Camillo Colonna e fa parte del volume: *Annotazioni a' generi ed a' modi*, Roma, 1640, dice che la imperfezione della musica scenica è pur sempre quella di voler musicare: le narrazioni dei Messi, i discorsi lunghi ed i colloquii, e di non prescegliere, invece, il canto esclusivamente per i cori e qualche soliloquio (aria) più affettuoso. Aggiunge: Se qualcuno trovasse a ridire dal passare dalla semplice favella al canto, ricordi che dettero « gran satisfazione in Mantova alcune azioni fatte rappresentare dal duca Ferdinando (1615), le quali in certe parti si cantavano ed in altre si recitavano. All'istessa maniera fu rappresentato il *Mimo* del padre Stefania nel Collegio romano ». Nell'altro suo discorso *della melodia de' Cori tragici*, dedicato a Jacopo Buccardi, conforta il suo argomento con un esempio più recente. Con occasione delle *Troadi* (Troas) di Seneca che si rappresentano in questo carnevale (Roma), in gran parte al modo antico, massime col far cantare, non tutta l'azione, ma i cantici solamente. Oltre i cori..... tanto più per essere appoggiata la carica della musica al sig. Virgilio Mazzocchi. — Il critico fiorentino, pur tanto ammiratore del Peri, dà un passo indietro, fa uno strappo al concetto avuto dagli antichi maestri in Firenze, cioè a dire, quello di voler creare un dramma tutto cantato. Bisogna essere un po' cauti nell'accogliere i giudizii del Doni su gli artisti del tempo; egli loda la *dotta Camerata per amor* di campanile, perchè schiettamente fiorentina.

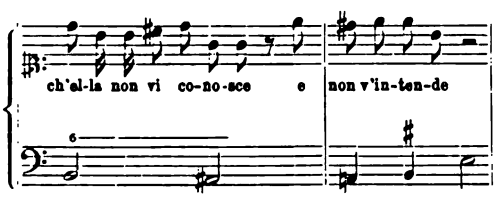
si trasforma in un gemito musicale. Trascrivo la cadenza del recitativo dell'aria, la quale presenta il segno armonico della nostra scuola, accennato precedentemente. La nota del *basso* armonizzata con 2ª e 4ª ecced. oppure con 3ª *min.* e 4ª *ecced.* invece di cadere, quale suono di tendenza, o dissonanza sul terzo grado con 3ª e 6ª, ne viene sospesa la naturale risoluzione e compiuta dalla voce la melodia. Vi segue una cadenza autentica.

Atto I, scena 13ª.



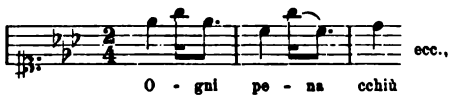
Questa maniera di armonizzare la cadenza fu preferita nella espressione drammatica.

L'usa il Gluck nella *Ifigenia in Tauride*, atto terzo: l'incesso alter; il Beethoven, nell'aria del Serafino nella cantata *Cristo sull'Oliveto;* il Sacchini nell'*Edipo a Colono*: « A l'empire du monde », ed il Rossini nel recitativo di *uscita* di Arnoldo nel *Guglielmo Tell.* Lo Scarlatti precede tutti; nella cantata: « Andate, o miei sospiri », usa la sua preferita grafia, che, come si è notato precedentemente, deve essere corretta nell'atto di eseguire la cantilena.

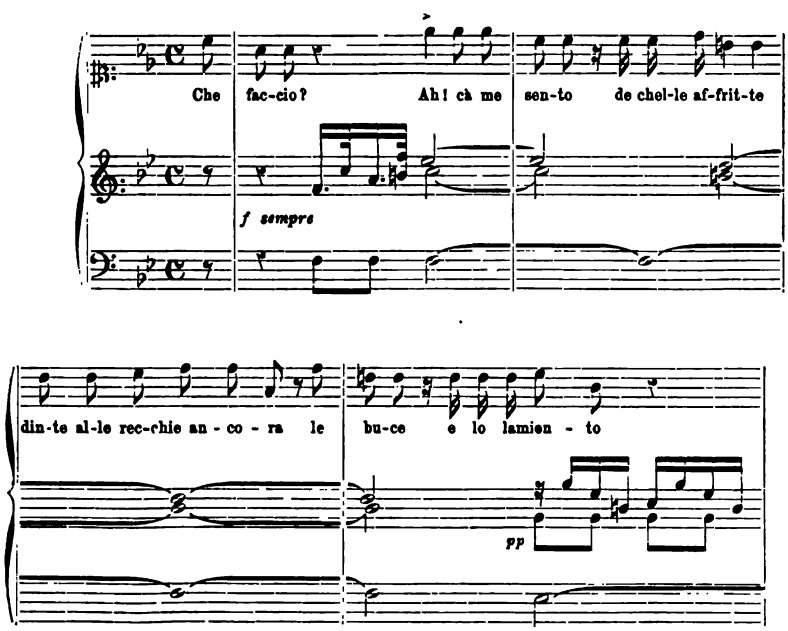


Il canto ritmato, aria, che segue, è una delle più effettive ed originali melodie del Pergolesi. Ne trascrivo solo le prime battute, perchè notissima, e fa parte di tutte le raccolte delle più belle cantilene, col testo napolitano tradotto in italiano, però senza la indicazione che è tratta da un'opera teatrale.

Andante.



Il recitativo *obbligato* dello stesso Ascanio nell'atto III, scena 5ª, è uno de' più drammatici del nostro autore. Il Gluck, nell'*Orfeo*, segue fedelmente lo indirizzo del recitativo pergolesiano, ed è servito di modello a non pochi maestri. Traduco in italiano letteralmente le parole per far così comprendere tutta la drammatica espressione musicale: « Dove vado? Dove sono? Che risolvo, che faccio? Ahi che mi sento di quelle afflitte (Nina, Nena e Lucrezia) dentro alle orecchie ancora le voci ed il lamento. E questo affanno è quello che mi dà passione, e sentire mi fanno ognora della morte lo spasimo e le pene ». L'aria che segue a differenza dell'altra è in un tempo, manca il *da capo* (1).



(1) Vedi nella Cantata *Orfeo* del Pergolesi, il primo recitativo: « Nel chiuso centro », con quanta verità ed espressione rende il significato della parola.

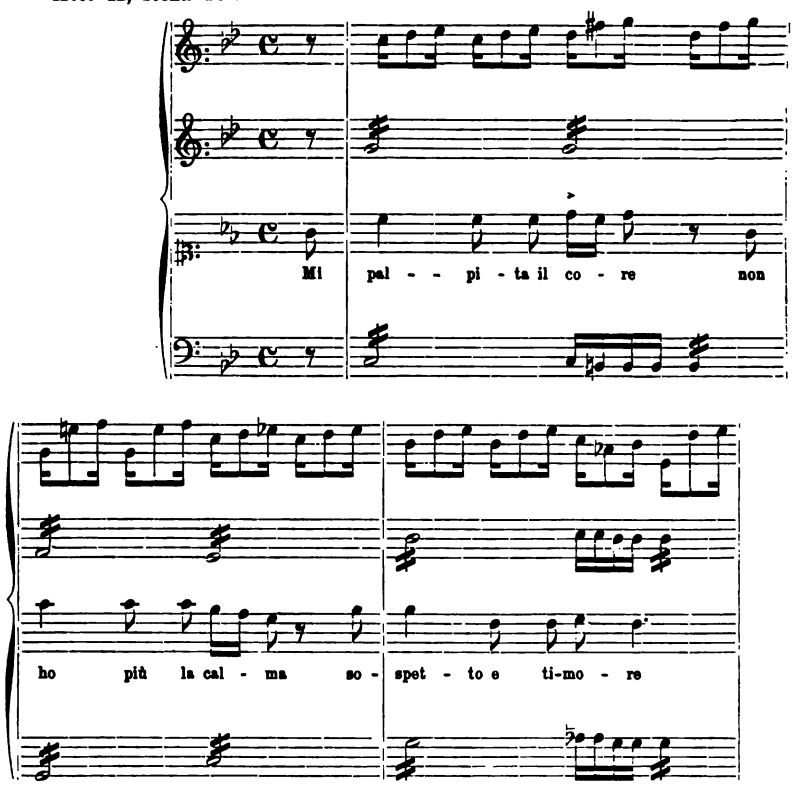
Insisto sul *recitativo* forse fin troppo, ma desso è proprio lo elemento drammatico dell'azione scenica, e la melopea moderna mette origine allo antico *recitativo obbligato.*

La sapiente insistenza, per dirla con Giordano Bruno, è la nota caratteristica del Pergolesi: essa prende proporzioni straordinarie nella maniera di comporre del Paisiello, del Beethoven, del Rossini e del Wagner. Questo *trovato*, del tutto musicale, che disegnasi per forza di ripetizione, è di grande efficacia nel melodramma, specie quando si vuol rendere lo svolgimento di un'azione drammatica, o quando il personaggio è dominato da un sentimento che gli reca pena ed afflizione (1). Uno splendido esempio del Pergolesi trovasi nell'aria di Carlo; il disegno sincopato de' primi violini, che prolungasi per ben venti battute, è fra i più antichi esempii di un accompagnamento indipendente dal canto. Un simile contrasto tra l'accompagnamento e la voce, sebbene con diversi intenti estetici, trovasi nella drammatica aria di Oreste nella *Ifigenia in Tauride* del Gluch, e nel *Guglielmo Tell,* quando Guglielmo è costretto di scoccare il dardo contro il pomo posto sul capo del figlio. Quest'aria è una delle più commoventi cantilene cui possa ricordare l'arte musicale, specie quando l'afflitto padre dice: *Jemmy, pensa a tua madre.* Trascrivo poche battute del Pergolesi, ed il lettore vedrà con quanta verità si manifesta lo stato irrequieto dell' animo del personaggio, e come viene usata la *nota di passaggio* e l'*appoggiatura*, sull'accento forte della sincope.

---

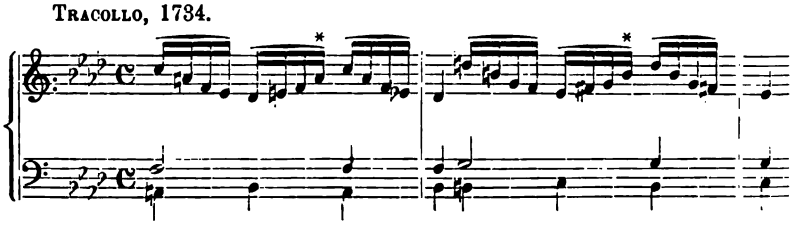
(1) Ricordo degli esempii che or mi vengono alla memoria, e noto il *crescendo* dell'aria di D. Basilio; i temi sì ritmati ed insistenti nel 2° atto dell'*Otello* del Rossini, uno è quello andamento sincopato, che Donizetti fece suo nell'ultima scena della *Lucrezia Borgia.* Del Wagner ricorderò il tema che rende a meraviglia il malvagio pensiero di Ortruda, specie nel duetto con Tebramondo nel *Lohengrin;* il tema che accompagna il picchiare del martello nel *Sigfrido.* Del Beethoven ho presente la *Sinfonia pastorale*, principalmente nel 1° tempo. Del Paisiello, forse il più insistente di tutti, rammento il terzetto, finale 1° dell'opera: *Il matrimonio inaspettato:* « Con permesso ?... Lei si serva ». Su di un breve disegno musicale, svolge un lunghissimo dialogo. Non posso far di meno di ricordare lo *andamento* orchestrale nel *Rigoletto*, quando il misero padre va in cerca di Gilda. Essendo Rigoletto dominato da un sol pensiero, il timore di poter perdere la sua figliuola, solo la nota insistente era capace di renderlo efficacemente, qualunque altro mezzo sarebbe stato, forse, inopportuno.

Atto II, scena 16ª.



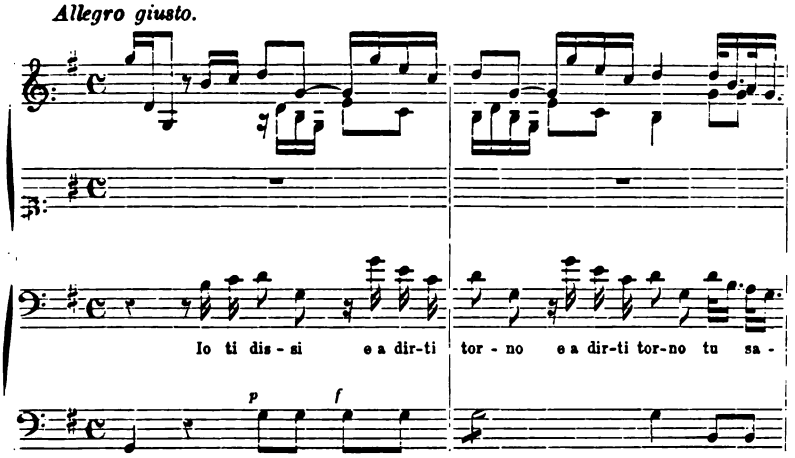
Il Pergolesi fu felice trovatore di codeste notine di gusto estranee all'accordo, e per la storia vo' trascrivere poche battute di una sua aria, dall'intermezzo *Tracollo*, in cui v'è la nota di *passaggio* per *salto*, o come alcuni maestri dicono: *nota cangiata*, o *nota di passaggio*, che è un'anticipazione dell'armonia, che succede. Io la spiegherei invece, con la teoria della soppressione della *nota reale* per ragione ritmica. Nel caso in ispecie, il *la* sarebbe *appoggiatura* del *si* sottinteso, similmente il *si* del *do*.

Tracollo, 1734.



Un po' di analisi de' pezzi concertati ora. — Tanto il finale del 1°, quanto quello del 2° atto, musicalmente parlando, sono poca cosa, perchè il Pergolesi quasi niente aggiunge a' concertati del Vinci per la invenzione e per lo sviluppo. Dove il Pergolesi avanza il suo predecessore è nel duetto tra D. Pietro e Vannella, e nel terzetto per tre voci di soprano, fra le sorelle Nina, Nena ed Ascanio. Nella melocommedia *Zite ngalera*, come abbiamo notato, trovasi pure un terzetto, per tre soprani, ma non regge al paragone di quello del *frate nnammorato*, per l'ampiezza della frase e per la efficace espressione drammatica. Il duetto tra D. Pietro e Vannella, è tutto un organismo musicale; ha la seconda parte, ed il *da Capo*. Il Rousseau riconosce come modello nel genere, sia per la gaia e civettuola espressione, sia per la unità melodica, sia per l'armonia semplice, sia per l'accento del dialogo tanto bene appropriato, il duetto della *Serva padrona:* «Io conosco a quegli occhietti». È proprio vero; ma quello dell'opera *lo frate nnammorato* lo precede di un anno, ed il lettore vedrà da sè, senza che vi spenda intorno molte parole, che non perde al confronto dell'altro per la grazia e la vivacità comica. D. Pietro, che probabilmente rappresenta qualche tipo del tempo, nel rivedere Vannella, s'infiamma ancora più; Vannella, per guadagnarlo mostrasi restia e vergognosa. D. Pietro, che la crede una giovane semplice pretende insegnarle a far l'amore: *Famme no zennariello* (sorridimi con gli occhi) domanda D. Pietro a Vannella, e questa lo fa da vecchia maestra nel genere.

Allegro giusto.



ecc.

Non sia ma - i me pi-glio scuor-no me pi-glio

rai la mia vez-so - - - sa

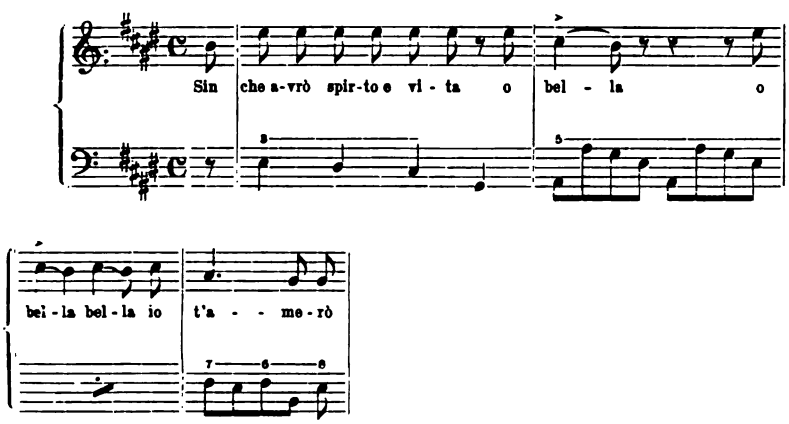
scuor-no che - sta mo è na brut - ta co - sa

la sgri-gno - sa più non

me fa-ci - te ver - go - gna-re

pa - re

Il terzetto parmi un segno d'arte, proprio condotto con mano maestra. Questo ha due espressioni; l'una di preghiera, e d'insistente preghiera da parte delle sorelle, che ciascuna chiede per sè Ascanio; l'altra, quella di Ascanio, il quale cerca scusarsi e non sa quale debba essere da lui la giovine preferita, se Nina o pur Nena (1). Qui, per formare l'artistica catena, debbo riportare lo inizio di una bellissima *Cantata* del Carissimi, il quale mi dà il più antico esempio di una melodia fondata su la nota ripetuta ed eguale.



Il Pergolesi la fa sua, nell'iniziare il terzetto, come più tardi il Donizetti mostra di preferirla nel suo geniale allegro: « al suon dell'arpe angeliche ».

Il concertato pergolesiano ha un carattere concitato, sì pel continuo movimento del basso, sì per l'accompagnamento di semicrome de' secondi violini nell'inizio della frase, che sviluppasi di un getto. Un breve attacco, come il lettore osserverà: « Ah! non lo pozzo fa ». serve a preparare la entrata del tema alla quinta del tono.

Nello svolgersi la prima parte è notevole la ripigliata del tema *aggravato*, a cui risponde, quasi come uno stretto di fuga, il contralto, che per ragion di modulazione, fa un salto di 4ª eccedente.

(1) Questo terzetto, come altri concertati, visto dall'aspetto psichico, deve dirsi un duetto, perchè informato a due sole espressioni. Il quartetto del *Rigoletto* è uno splendido esempio non solo per la parte tecnica, ma ancora perchè ciascun personaggio ha una espressione, un sentimento proprio.

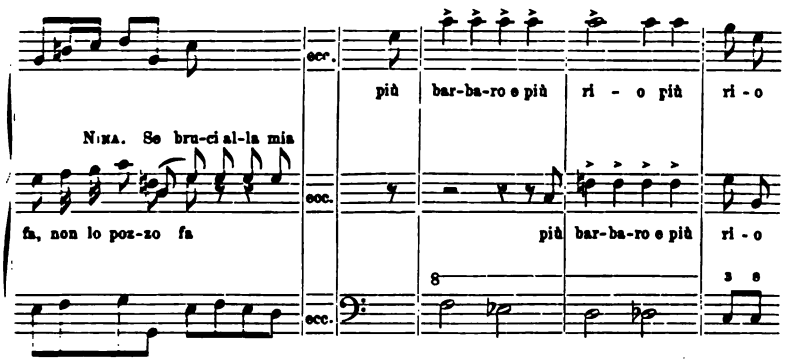
1° 2° col canto

NENA. Se il fo - co mi-o t'in - fiam - - - - - - - - - - - - - - - ma ri - sol-vi ri - sol - vi

dal tu-o pet - to scac - cia - re o - gni al - tro af -

col canto

fet-to o - gni al - - - - tro af - fet - to. ASCAN. Ah! . . non lo poz - zo



Lo strumentale dell'opera del Pergolesi è principalmente composto dal quartetto d'archi, ad eccezione della sinfonia, nella quale aggiunge due trombe *lunghe;* e non poche volte riduce lo accompagnamento a due parti, facendo sonare i violini in ottava, le viole col basso. Scopo principale di tanta semplicità di mezzi è quello di far rifulgere la voce. È il concetto del monodista per eccellenza, che dal suo punto di vista ha pienamente ragione (1).

Ed io ho la certezza che ove sorgano bravi e sinceri compositori, maestri di nuove forme e di peregrine melodie, e queste siano eseguite da perfetti cantanti, il pubblico, dimenticando il moderno verismo artistico, preferirebbe l'arte sotto forma più semplice ed espressiva, condannando i nostri sapienti *trovati*, che costringono i personaggi a cantare in fondo al mare, a cavallo e dentro serpenti di carta pesta. La giusta misura è proprio il reale valore di un' arte, il suo principale adornamento. È molto difficile segnare i termini di un'arte, cioè conoscere dove la potenzialità finisce per dar luogo allo sforzo; quando la originalità trasmoda nello strano; quando il forte è rumore; quando la dissonanza è contrassuono e quando il sentimento diventa maniera. Se l'occhio, per la sua naturale conformazione, ama la forma lineare, così l'orecchio, per ragione fisiologica, si compiace di percepire i suoni in ordine successivo, tanto che la

(1) Il concertato, finale 1° della *Sonnambula*, non è che una monodia, il coro, senza alcuna espressione estetica, non fa che accompagnarla con accordi staccati. Stabilito il principio *monodico*, è una forma d'arte come un'altra.

dotta e ricca polifonia, per la legge del *minimo sforzo*, valuta l'accordo come un solo suono, modificato, più ampio e colorito (1).

Ritornando al nostro argomento, credo che il breve esame fatto dell'opera del Pergolesi, valga a giustificare perchè venne preferita alla *Serva padrona*.

Non solamente nel *frate nnammorato* la comicità è maggiore, ma ancora il sentimento drammatico si manifesta meglio in siffatti lavori misti. E il sistema fu seguito da poi. La *Nina pazza per amore* del Paisiello è da preferire all'altro suo lavoro serio i *Giuochi d'Agrigento*. Il valore de' nostri maestri compositori, più che nell'opera seria, è da valutare in quella comica. Oltre che questa forma d'arte ebbe un indirizzo letterario meno convenzionale, gli artisti che la cantavano, perchè di minor grido di quelli del genere serio, erano meno pretensiosi, poco esigenti.

Ed ora per finire, farò un po' di sintesi storico-tecnica del periodo musicale trascorso, brevemente parlerò dello Scarlatti.

***

Il periodo delle origini dell'arte moderna ha termine in sul finire del secolo XVIII. La morfologia musicale ha assetto stabile, sviluppandosi vie più il concetto euritmico della melodia; a mano a mano che si allarga il sistema, se ne avvantaggia l'estensione melodica, perchè riposa su di una scala più estesa. La monodia, che a differenza della polifonia, ha il privilegio di avere maggiore libertà nella scelta degli intervalli; specie nel genere comico, acquista svariate

(1) Codesta sensazione di *unicità* dell'accordo, indirettamente è giustificata ampiamente dalla esperienza. Questa dimostra che il suono naturale non è un termine semplice, ma composto perchè sempre accompagnato dai suoni della serie armonica, e che il suono da solo costituisce già per sè armonia. La legge del timbro o colore, è costituita principalmente dalla presenza in maggiore, o in minore numero e grado de' suoni armonici che accompagnano il suono fondamentale. Così non v'è monodia, senza che fisiologicamente, non vi sia armonia, e viceversa. Veggasi Blaserna: *La teoria del suono*, conferenza IX. Il Blaserna ha renduto fra noi facili e popolari le teorie dell'Helmoltz, che aveva accettate, e svolte con larghi criterii e pazienti ricerche proprie, le opinioni dell'Ohn sulla cagione fisica del suono.

forme; oltre alla popolare canzone si ha l'aria col *da capo*, quella in un tempo, quasi *arioso*, ed ove l'azione lo richiede, qualche volta ad un *adagio* vi succede un *presto;* di più concorre a creare il *duetto scenico.*

La polifonia vocale serve, a tutto rigore, alla musica da chiesa. Definitivamente col perfezionarsi il *recitativo*, che si distacca, mercè la cadenza italiana, dal canto ritmato, ora col semplice *basso numerato,* e ne' momenti più drammatici è accompagnato dagli strumenti, *recitativo obbligato*, si associa all'azione progressiva della favola scenica, non essendo l'*aria* che una posa dello spirito su di un determinato obbietto. Il *recitativo* è anello di congiunzione tra il parlare elevato, oratoria, e la melodia lirica. L'arte della orchestrazione, che bamboleggiava prima della invenzione del melodramma, verrà considerata quale elemento drammatico e descrittivo, e nel guadagnare sempre più nel suo contenuto estetico, si determinerà, più tardi, nella classica sinfonia. È questo il risultato delle nuove forme monodiche del Caccini, perchè la polifonia madrigalesca da sola non poteva dare alcun contenuto estetico all'*orchestra.* Le forme sinfoniche del tempo, di cui parliamo, diggià iniziate dal Frescobaldi nelle sue *Toccate,* le prime apparse verso il 1615, sono le *danze*, che accompagnavano le antiche rappresentazioni sceniche; con Stefano Landi fanno un passo innanzi. Questi nell'*Ouverture-sinfonia* del S. Alessio, ci ricorda il fiorentino Lulli, perchè è composta in due *tempi*, distaccando l'*adagio*, *canzone*, dall'*Allegro fugato*, con uno stabilito riposo sulla *quinta* del tono. La composizione è tutta a quattro parti, abbastanza corretta, vi si dividono i violini in primi e secondi, viola, arpa e violone, oltre il *basso continuo.*

Vien detto che è necessità storica che il pensiero del *tempo*, debba determinare e caratterizzare le diverse manifestazioni intellettuali; musicalmente parlando, quello del secolo XVII si rispecchia nella scuola fiorentina, poi in quella veneto-romana; il XVIII in quella napolitana (1). Questa se ultima in ordine di data, è la prima per

(1) Avrei dovuto, per ordine di tempo, studiare prima le origini del melodramma serio, delle azioni sceniche pastorali, ma perchè andava in cerca di documenti originali, che ora ho avuto la opportunità di conoscere, se avrò lena e fortuna, ne farò oggetto di speciale studio.

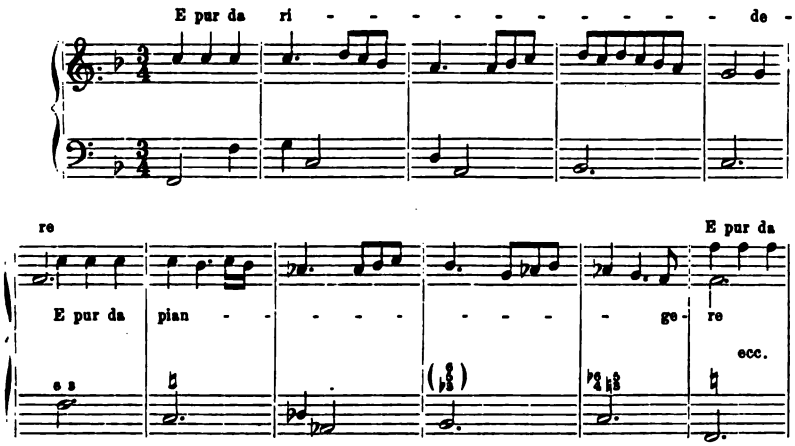
valore artistico e per bontà di produzione; sapiente e popolare, ecclissa le sue emule, forma la dominazione su tutta la penisola; ed i maestri stranieri, per essere compresi ed applauditi, dovettero o seguirne lo indirizzo, o pur tacere. Al serio minuetto, delizia ed ornamento dei fastosi saloni, fa riscontro la canzonetta ora scollacciata ed ora sentimentale, esempio mirabile, quello della furba Vespina pergolesiana, che sa guadagnare alle sue voglie il ricco e credulo Umberto.

La drammatica musicale perde il rozzo e le incertezze della sua origine, e l'arte mostrasi quale geniale e vivace fanciulla dal volto sorridente, per compiersi nell'unico Rossini. Alle svariate tonalità, o meglio *cantilene-tipo*, dell'antica arte, vi succedono le due moderne, l'una di 3ª *magg.* e l'altra di 3ª *min.* (1). Il loro significato estetico viene stabilito, e l'eccellente Carissimi ne dà adeguato esempio nel duetto o dialogo, tra *Democritus* ed *Heraclitus;* l'uno ride, e gli assegna il tono di *fa magg.*, l'altro, invece, piange e canta in *fa minore* (2).

---

(1) Ciò sotto all'aspetto armonico, invece, melodicamente ne riconosco tre: Veggasi: *Introduz. del sist. tetrac. nella mus. mod.* Ediz. Ricordi. Per valutare tutta la importanza del nuovo concetto tonale, basterebbe ricordare quale stabilità avesse la teoria dei toni dal IV sino al XVI secolo. Si faceva una quistione di numero, così ogni teorico diceva la sua, questi li diminuiva a quattro, quegli li aumentava a dieci. Carlo Magno decretò definitivamente che fossero dodici; il Glareano, dopo venti anni di meditazione, li accetta. Il padre Penna, meditando ancora meglio, ne segna tredici, il Baini, invece, quattordici. E sì svariati *toni* non furono bastevoli a classificare tutte le composizioni, tanto che a molte brevi melodie non assegnavano alcuna tonalità. E dire che v'è chi rimpiange codesta sfinge tonale, e vorrebbe ritornare al sistema *esacordale*, che non fu mai un sistema, ma solo un metodo di solfeggio, un mezzo per facilitare lo insegnamento musicale. Se sette erano, e lo sono tuttora, i suoni coi quali formavasi l'*Octochordum* pitagorico, accettato da S. Gregorio e dallo stesso Guido, come mai ad indicarli potevano bastare sei sillabe? Fu al certo uno degli errori più singolari che la storia menzioni, e vien (invece) giustificato il detto del Laplace: « Le idee semplici sono, ordinariamente, quelle che si presentano ultime alla mente umana ».

(2) Il bisogno di ridurre le sette specie di *ottave*, quale intervallo melodico, a due con speciale carattere fu inteso in tutti i tempi, ma non venne del tutto soddisfatto, che verso la fine del secolo XVII. È degna di nota una osservazione fatta da Platone nella sua: *Republica*, libro III, cap. X, pag. 399, dove fa conoscere un dialogo fra Socrate ed il musicista Glaukon circa il carattere (Ethos)



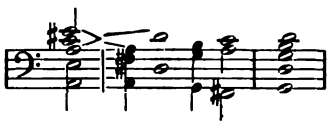
Il sistema ottacordale che è la unione di due tetracordi, la scuola napolitana stabilmente lo personifica, col riconoscere il 2° grad. quale derivato, o rivolto dell'accordo di 7ª domin. Alla semplice armonia palestriniana di 3ª e 6ª, vien sostituito l'accordo di 3ª, 4ª e 6ª, con determinata tendenza a posare sulla tonale. Questo concetto armonico vien detto regola dell'*ottava*, base alla tonalità moderna. Ella ha un suono fondamentale, tonica, che ritorna e riposa in sè e si compensa, dopo il graduato succedersi di sette suoni principali, posandosi alla sua ottava, quasi eco del suono primo. Così, la scala non è una progressione arbitraria, ma scaturisce da una legge di rapporti tutta a sè inerente e fissa, per la stretta relazione che ciascun grado della scala ha col suono fondamentale. Si ha di fatto che tutto il sistema è fra la *prima* e la sua *ottava*, precedute da due suoni di tendenza, o dissonanze, cioè a dire del 7° grad. che si compie sull'*ottava*, e del 2°, sulla *tonica* (1).

---

delle varie tonalità; trascrivo la conclusione: « Io non conosco le tonalità, ma fra tutte concedimi quella che ritrae i suoni ed il ritmo delle sillabe di colui il quale si sente valoroso negli esercizii guerreschi e nelle situazioni violenti, e che quando è colpito da avversa fortuna ed incontra le ferite e la morte o gli tocca sventura, sostiene con forza e costanza il suo destino... Concedimi adunque queste *due tonalità*, l'una violenta e l'altra tranquilla, che meglio ritraggono i suoni dei felici e degli sventurati ».

(1) Che l'ottavo suono è quello da cui può aver principio un ordine simile all'antecedente e che sette siano i suoni principali a percorrersi per arrivarvi,

Dal 4° libro delle composizioni del Principe Gesualdo di Venosa, il Madrigale: « Moro, e mentre sospiro », note nella cadenza finale, la 5ª dimin. caso rarissimo, unita alla 6ª senza la veduta preparazione, armonia appartenente al sistema ottacordale, e presentita, più tardi, dal Monteverdi.



Il pedale, ignoto agli antichi, perchè non avevano essi il concetto del suono fondamentale, io lo chiamerei più razionalmente: *basso generatore*, a differenza del *basso partimentale*, perchè presenta le diverse *parti* dell'armonia (1).

Siccome il suono è composto e non semplice, comprende in sè molti altri suoni valutabili sino al 7mo armonico: *Do* - *do* - *sol* - *do* - *mi* - *sol* - *si*♭ (?), detti da' fisici: serie armonica, suoni elementari e concomitanti, avendo ciascuno degli indicati suoni, per la stessa virtù che è dato al fondamentale di produrre altre serie armoniche, e così di seguito, ne vien di ragione, che nessun suono appartenente alle diverse serie, sia estraneo al primo, basta che essi succedano secondo la regola della *cadenza*, per ottenere piacevole armonia. Il concetto

---

partendo dal primo, fu notato da non pochi scrittori. Virgilio nell'*Egloga 2ª*, Alexis dice: « Est mihi disparibus septem compactam cicutis » Fistula... Orazio similmente, nel libro 3° dei suoi carmi, ode XI, fa cenno di codeste sette corde principali: « Inque testudo resonare septem » Callida nervis... Guido d'Arezzo afferma: « Septem sunt litterae monochordi (il gamma) sicut plenius postea demonstrabo ». È un errore attribuire al Guido il sistema, per dir così, esacordale. perchè chiaramente riconosce essere sette le corde o *lettere*, da percorrersi per giungere all'ottavo suono. Gli autori latini citati non erano musicisti, ma nel dire a quella maniera ripetevano quanto era stato detto da' tecnici e da' maestri dell'arte musicale.

(1) Il concetto del suono e dell'accordo fondamentale non esisteva nella musica greca, nè nel canto gregoriano, sebbene alcuni passi d'Aristotele accennino a qualche cosa di simile. Si ebbe tal concetto con lo svilupparsi della musica polifonica.

della *cadenza* è quello che informa la musica modulata, val quanto dire, è il passaggio dell'accordo del quinto grado con la 7ª domin. a quello della tonica. Nella scala discendente, nell'usare il secondo derivato dell'accordo di 7ª domin. sul sesto grado, che cambiato in secondo, viene stabilita la legge della modulazione, il progressivo cammino delle ventuna tonalità maggiore con le relative minori (1). Fermato il segno caratteristico tonale, la *terza,* pur considerandola arbitraria, nulla toglierà alla *unità del tono* per la costante cadenza autentica (2).

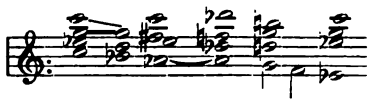
L'accordo di 4ª, 3ª e 6ª magg. nell'accompagnare il 6° grado minore della scala, cambiasi in quello di 6ª ecced. e dà luogo alla moderna enarmonia, perchè può considerarsi, o meglio, percepirsi quale 7ª min. Così per essere intesa quale 6ª ecced. accompagnasi col suo fondamentale che è la *quarta.* Ove questa venisse sostituita dalla *quinta,* per la legge del minimo sforzo, quella che il nostro orecchio si compiace di valutare l'accordo ne' rapporti più consonanti, indipendentemente dal modo come è scritto, nel caso indicato, la sensazione armonica sarà quella di un accordo di 7ª dom. più che di 6ª ecced. Un esempio pratico darà ragione di quanto ho affermato (3).

---

(1) Le modulazioni, dati i sette gradi diatonici ed essi modificati per *diesis* e per *bemolle,* non possono essere che ventuno di modo maggiore, ed altrettanti di modo minore, cioè è teoricamente; nella pratica, molti toni sono omofoni come quelli di *fa diesis* e *sol bemolle.*

(2) Come le tre diverse posizioni che assumeva il semitono nel *tetracordo* greco, non modificavano l'intervallo di quarta, perchè restava immobile e consonante; così, nel nostro accordo, pur facendo le terze ora maggiori ed ora minori, lasciano consonante la quinta; sì l'una che l'altra varietà hanno un'azione *affettiva* nel sistema e niente di più. Il gran trovato moderno è quello di aver fatta consonante la terza, da cui nasce la polifonia ed il contrappunto. Data la 9ª, dissonanza naturale, che va oltre all'ottava, è possibile, o pur no, allargare la nostra formula tipica, la scala, con l'aggiungervi un terzo tetracordo per far che la *undecima* possa far parte del sistema, è possibile, o pur no, toccare il massimo sistema della doppia ottava? Sarebbe necessario uno speciale studio; ma perchè farlo, ed a quale scopo?... La canzonetta guadagna i più, e tanto, che parmi risorta l'arte provenzale con i suoi noiosi trovatori.

(3) A sostegno della mia tesi, noto che l'accordo di 3ª min. e 5ª ecced. sulla nota di *basso La* ♭ nella terzultima battuta del III atto dell'*Otello* del Verdi, vien percepito quale armonia di 3ª e 6ª minori (*fa* ♭), perchè il rapporto di 3ª ecced. che si forma tra il *do* ♭ ed il *mi* ♮, è un intervallo del tutto teorico.



Ecco in qual modo la regola dell'*ottava* nella scala magg. dà il genere modulato; quella minore, invece, preanunzia l'enarmonico.

***

Nella storia dell'arte, quasi storico fato, opportunamente sorgono degli eccezionali *organismi*, che sanno fondere in una sapiente sintesi tutta l'arte del tempo, ne intendono il pensiero e sono divinatori dell'avvenire. Alla distanza poco meno di un secolo, nel mondo musicale si elevano due artistiche figure, quella di Claud. Monteverdi (nat. nel 1568) e l'altra di Aless. Scarlatti (nat. nel 1659), punto intermedio è il Carissimi. Fra i due primi, forse per ragione storica, vi osservo non poca analogia.

Il Monteverdi intuisce la dissonanza quale fisica irradiazione del suono, la musica è sintesi di due termini opposti, e non quale *ritardo* della consonanza, per legatura. Sente che nell'orchestra v'è l'avvenire dell'arte, una nuova vita di sentimenti, una ricca scala di luce e di ombre. Gli accenni, i tentativi fatti dal « patriarche de l'istrumentation dramatique » uno « des créateurs du drame musicale » facendo mia la parola del Gevaert, non furono tutti compresi, nè sviluppati da' suoi successori nell'arringo melodrammatico. Il Cavalli ed il Cesti restringono lo accompagnamento delle *arie*, quasi senza eccezione, al solo cembalo col *basso numerato;* l'azione è intermezzata da *ritornelli* eseguiti dagli strumenti da corda. L'in-

---

La grafia in rapporto alla percezione è questa: un primo derivato dell'accordo di *mi* magg. che parte e risolve sull'armonia di *do* magg. Il primo accordo del Preludio del *Tristano* vien percepito come un'armonia di 3ª, 5ª e 7ª minori, però la risoluzione giustifica la grafia preferita dall'autore. Così viene spiegato fisiologicamente perchè la musica wagneriana, non poche volte è più dissonante a leggerla che ad udirla. L'arte musicale per quanto è diatonica, per tanto è valutato l'uso della dissonanza. Veggasi il bellissimo effetto dissonante dell'accordo di 6ª ecced. col fondamentale, nella stupenda scena del *Guglielmo Tell*, quando Guglielmo deve colpire il pomo posto sul capo del figlio.

novazione fatta in questo periodo, pur rimanendo in piedi l'arte arcadica, un vecchio vestito da fanciullo, è quella di aggiungere alla favola scenica lo elemento comico, dal quale nacque l'*intermezzo* per compiersi nella melocommedia. Al contrario, lo studio della melodia e della espressione venne preferito. Similmente è per lo Scarlatti. I suoi successori, con le dovute riserve, dato il cammino fatto dall'arte, non lo seguono, pur partendo da lui, nel concetto che egli ebbe dell'arte in generale, ed in particolare della orchestrazione. Il Vinci ed il Pergolesi spendono la loro artistica attività a perfezionare sempre più il contenuto dell'arte, la melodia, dandole adeguata forma. La melodia è il principio universale, e senza di questa l'opera presentasi priva di un senso determinato, affettivo ed umano. Quel maestro che dà solo valore alla struttura musicale, alla ricchezza di tale architettura (scolastica), produce una cosa vuota di pensieri e di sentimenti, e non è necessario, senza esagerare, per comporre, di esser dotato di profonda coscienza, di fantasia e di cuore. Questi artisti, che pur ve ne sono da notare dei grandi, hanno un'azione angusta e limitata nel progresso di un'arte; essi non destano mai nè commozione o diletto sugli uditori, ma, invece, meraviglia o stanchezza.

Per il Pergolesi la melodia raggiunge un preciso significato estetico, ed è chiaro in lui il pensiero di voler drammatizzare il *canto* nel *canto* (1).

Ciò fu sano intendimento; non si allontanò l'arte, ancora giovane, dalla sua base umana, la espressione, lasciando a tempi migliori il poter raggiungere la realtà del sentimento nella forma esteriore, e vien raggiunta per opera di maestri del nostro secolo, con maggiore o minor fortuna. È un errore credere che le arti comincino dal sem-

---

(1) Similmente notasi nel Bellini la forte volontà di drammatizzare il *canto* nel *canto*. Questo concetto estetico, quello di voler sempre perfezionare il contenuto melodico, è mancato alla giovine scuola. Il Wagner, per quanto lo permetteva il suo sentire ed il prescelto indirizzo dato all'arte, non opera diversamente. I corni da caccia del governatore Gessler si trasformano più tardi, nelle trombe del re Enrico l'Uccellatore; veggasi l'opera di selezione fatta dal maestro tedesco nel comporre la stupenda *Marcia religiosa* e la scena della *Sveglia* nel *Lohengrin* rispetto alla *Marcia trionfale* e *religiosa* dell'opera *Olimpia* dello Spontini, 1819.

plice e dal naturale, ove non si voglia confonderlo col rozzo e con l'incolto. Un fanciullo che con un tratto di penna, o con uno sgorbio colorato crede di rappresentare un cavallo, o pure una casa, non palesa un principio dell'arte pittura, ma un istinto che manifesta come meglio può. È proprio di un'arte, che nel volersi personificare, prenda le mosse dall'artifizioso. All'insufficienza della tecnica dello spirito si crede supplire con quella delle forme.

Una prova storica è questa — quando la nostra arte fu intesa allora indipendente, arte a sè, essa nacque quasi lirica-cantata; si ebbe l'artifiziosa scuola fiamminga.

Il Palestrina, all'aggomitolato contrappunto del tempo sostituì invece, sapientemente, una tecnica più estetica, scartando quanto era contrario al sentimento ed al vero artistico. Fu necessità storica, la chiesa, la musica religiosa, la maestà del tempio, tutto un lodevole pretesto. Un verace ed agile ingegno prende partito dalle condizioni de' tempi, per attuare i nuovi e sentiti intenti artistici (1).

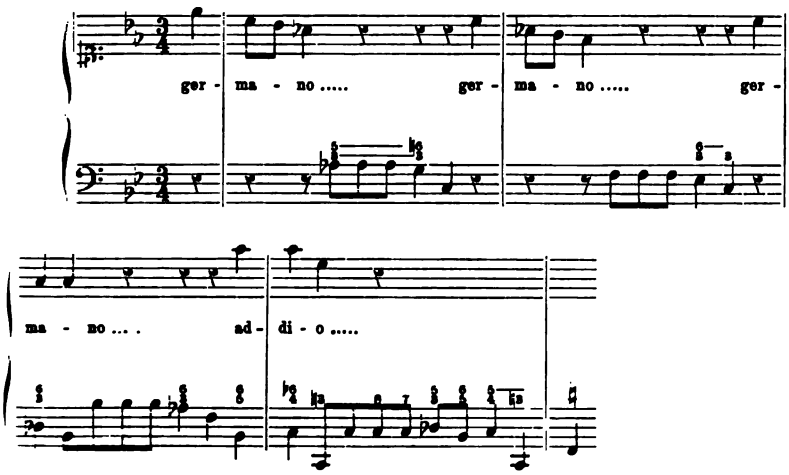
***

La monodia scarlattiana, dalle agili e facili mosse, si rispecchia nelle cantilene delle nostre contrade. Sue caratteristiche: la *nota puntata*, la *terzina* (siciliana), l'associa al *presto*. Nel *Cambise*, atto III, un dialogo, a quattro personaggi, si sviluppa su di un canto rituato, e le voci, forma primitiva del *concertato*, si uniscono nell'atto della cadenza.

---

(1) Il Giambullari, da Firenze, scrive a Giovanni Bandini che in occasione del matrimonio di Cosimo de' Medici con Eleonora di Toledo, il 12 agosto del 1539, fu eseguita un'azione drammatica di G. B. Strozzi con musica di Ant. Landi. Questo lavoro è tutto una bambinaggine artifiziosa, volendo raggiungere il *vero* con dei mezzi e segni materiali. Le donne con l'abito corto, i satiri nudi con le cosce ed i fianchi pelosi, cantano accompagnati da un tamburo nascosto in un otre da vino, con una cannella da botte invece di bacchetta. Il compositore, secondo il carattere del personaggio, ora fa suonare lo zufolo dentro uno stinco umano, ora un *ribechino* dentro una testa di cervo; invece la cornetta la chiude in un corno di capra, e la tromba torta in un gambo di vite. La spirituale arpa è costretta a star rinchiusa in un cerchio di botte con giunchi ed alle voci umane, fan riscontro quelle degli uccelli. V'è il pericolo di essere alle porte di codesta arte da bambole?... fosse una prova della teoria vichiana del corso e ricorso che fanno le cose umane?...

L'aria di Deidamia nel *Pirro* è di una viva espressione drammatica. Il compositore volendo rendere il significato della parola: *Addio*, perchè il personaggio è vinto da forte angoscia, non può compiere il periodo musicale e lo termina invece l'orchestra. Questo pezzo per la verità scenica, manca del *da capo,* e lo accompagnamento è del tutto indipendente dalla voce; il tipo canzonettesco va scomparendo a mano a mano, tanto, che la melodia non svolgesi euritmicamente, ma si osserva una certa *spezzatura* tra un inciso all'altro, bene adatta a rendere lo stato di un animo straziato.



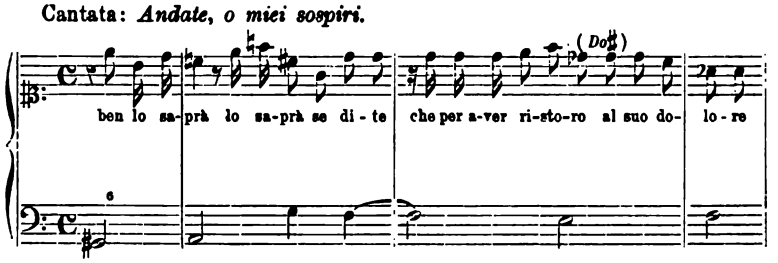
Da simile concetto fu guidato il Pergolesi nel comporre la cadenza finale dell'aria: « Vidit suum », ed il Rossini nelle ultime *battute* dell'*Otello;* più tardi il Wagner lo fa suo nel *Lohengrin*, nel dar termine al suo lavoro. Un riscontro letterario lo leggo nell'*Orlando Furioso:*

Nè men ti raccomando la mia *Fiordi*...
Ma dir non potè *ligi*.

Indubbiamente la melodia dello Scarlatti si congiunge a quella del Carissimi ed a quella del Provenzale; ma il Nostro, oltre a darle uno sviluppo più artistico, forma più facile, la ravviva con un soffio drammatico ed umano. Siccome l'*aria* è una posa dello spirito su di un determinato oggetto, perchè guadagnato da una prescelta immagine, ama, l'*aria*, unità di tono e modulazioni analoghe; invece,

presentando il *recitativo* diverse immagini, svariati ed opposti sentimenti, opportunamente preferisce moltiplicità di toni e trapassi repentini armonici. Questo concetto guidò gli antichi maestri italiani nell'arte del comporre in generale, e pel recitativo in particolare. Primo maestro è lo Scarlatti. Questi, per raggiungere lo scopo, forse, fin troppo, usa lo accordo di 7ª dim. da produrre sull'uditore un senso d'inquietezza. Qnesto accordo, mercè il *sistema temperato*, che permette modificare il rapporto tonale dell'intervallo, senza modificarne il suono, come, per esempio, la 6ª magg. poterla trasformare in 7ª dimin., acquista per ciò il privilegio di modulare in quattro diverse tonalità.

Cantata: *Andate, o miei sospiri.*



Sebbene vi sia segnato un intervallo di 7ª dimin. la sensazione *prima* è quella di una 6ª magg., perchè, l'orecchio riporta l'armonia al *noto tono* da cui nasce. Così, a differenza della modulazione *cromatica*, che si percepisce la nuova tonalità dal *primo* accordo, per quella *enarmonica*, invece, la nuova tonalità vien valutata dal *secondo* accordo, cioè a dire, quello di risoluzione.

L'opera di selezione fatta dal Pergolesi in questo genere di composizione è commendevole, e ricorderò ancora una volta il bellissimo *recitato* della sua Cantata *Orfeo* (1).

Parmi quasi ozioso notare che il *temperamento equabile* era accettato da' nostri maestri, senza alcuna restrinzione, nell'osservare che il Provenzale nella sua *Aria:* « Morirò », da me ricordata pre-

(1) Les italiens, qui font un usage admirable de ce genre (enarmonia) ne l'emploient que de cette manière (nel recitativo). On peut voir dans le premier recitatif de l'*Orphée* de Pergolèse un exemple frappant et simple des effets que ce grand musicien sut tirer de l'*Enharmonique*. Rousseau, *Dictionnaire de musique*, Paris 1768, pag. 197. Questa composizione è quasi sconosciuta in Italia. Il Cottrau in Napoli ne pubblicò l'ultima *aria*, un *allegro*, la meno bella.

cedentemente, presceglie il tono di *Si♭* 3ª *min.* come più tardi fa lo Scarlatti nel comporre: « Povera pellegrina » (1).

Un po' di tecnica per caratterizzare il momento storico dell'arte della orchestrazione. L'opera più antica che io conosca dello Scarlatti è il *Pirro* e *Demetrio*, Napoli, 1634. Nell'orchestra vi predomina ancora il cembalo col *basso numerato;* quando segna gli accompagnamenti, questi sono vivaci e variati. A mano a mano aggiunge al *quartetto* i flauti, gli oboi ed i fagotti, i corni da acccia e le trombe. Quale vestigio de' primordi del melodramma rinforza il basso col calascione, con il liuto. Lo sviluppo tecnico del quartetto per la indipendenza delle parti è inusitato pel tempo. Il Provenzale diggià lo aveva preceduto, ed è forse questa la ragione che dicono lo Scarlatti un suo scolaro.

Il Provenzale, con vivaci disegni, porta i violini al *Do* acuto, invece il Nostro, tanto i primi quanto i secondi violini, indistintamente,

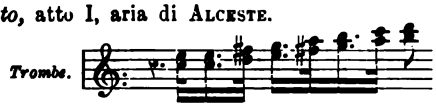
---

(1) Come riconosco il *temperamento* una necessità storica, così quello detto *equabile*, una necessità tecnica. Questo, a differenza dell'*inequabile*, permetteva di modulare su tutti i dodici suoni componenti l'ottava. Ciò è il prodotto, che che si voglia dire in contrario, della scala greca. Se la nostra scala armonica si rispecchia teoricamente al genere *diatonico-intenso* di Tolomeo, di fatto, per aver serbata la eguaglianza dei cinque toni e dei due semitoni fra loro, pur modificandone i rapporti, è informata al concetto pitagorico. Il Cornu ha fatto delle esperienze ingegnosissime, nelle quali egli misurava direttamente le vibrazioni prodotte da buoni cantanti e buoni sonatori di violino, mentre questi eseguivano una melodia pura, con la massima attenzione possibile. Egli constatò che questi non si servivano della scala esatta e neppure della scala temperata, ma invece di una scala poco diversa dalla pitagorica. Egli conclude che la scala pitagorica deve considerarsi ancora quella della melodia, ed invece, la scala moderna come quella dell'armonia. E l'una e l'altra, ripeto, hanno il principio della equidistanza degli intervalli. Il Blaserna, nell'opera citata, pag. 130, dice: « Tuttavia il fatto è in sè stesso molto interessante, e merita di essere esaminato con cura. Ed esaminandolo mi dà la ragione, perchè noi meridionali proviamo tanto diletto ad udire uno schietto canto monodico, appena sorretto da un semplice accompagnamento. Ciò non è, come vogliono alcuni dottori a metà, nè insipienza nè volgarità, come la nobiltà musicale fosse nel gran numero dei suoni e degli strumenti, ma proprio il contrario, è un fatto fisiologico che ci onora. Il nostro orecchio, perchè finemente fatto, predilige, per quanto è possibile, udire un *intervallo* esatto, che lo può dare solo la voce ed il violino ». Senza prevenzione, o pregiudizio, chi è dotato di squisito senso uditivo, osserverà che, dopo gli smaglianti brani sinfonici del Wagner, quando riappare la voce, essa non sa come dar principio e nè come amalgamarsi con le irrequiete armonie Wagneriane.

vanno al *Mi* sopra il pentagramma, terza posizione col *quarto* disteso. Similmente usa la viola sino alla terza posizione sul cantino *La*, invece, il violoncello va alla quinta posizione della prima corda.

La tromba giunge il 16° armonico, come più tardi il Bach, e qualche volta ancora il 18° arm. suoni pochi familiari a' moderni suonatori (1).

Prig. fortunato, atto I, aria di ALCESTE.



Invece, il corno da caccia, tocca il 14° arm., cioè a dire il *Si♭*. L'estensione del fagotto è dal *Re* grave al *Sol* acuto, due ottave e più. Alcuni disegni scritti pel detto strumento, mostrano che doveva avere per lo meno *quattro chiavi*. Le *arie* sono accompagnate con intenti estetici; presceglie gli strumenti in rapporto al carattere della cantilena. Ora odi lo squillare di due trombe, ora preferisce il dolce suono della viola d'amore, ora il violoncello accompagna la voce, ora divide le viole in due parti. Siamo all'epoca dell'eccellente Corelli, e lo Scarlatti scrive per lui una parte di violino obbligato in un'*aria* dell'opera *Berenice*, 1701. Spesso divide il quartetto in due sezioni, l'una fa da eco all'altra, uno degli effetti orchestrali preferiti dagli antichi. Delle volte compone una piccola orchestra di contrabbassi, violoncelli e liuti, a cui risponde un'altra piccola orchestra similmente composta, come nella scena del giardino nel *Prigioniero fortunato*. L'opera *Tigrane*, 1715, è ricca di particolari orchestrali. Vi si legge un concerto per due oboi, due corni da caccia, ed un fagotto, oltre il quartetto del tutto indipendente; una sonata,

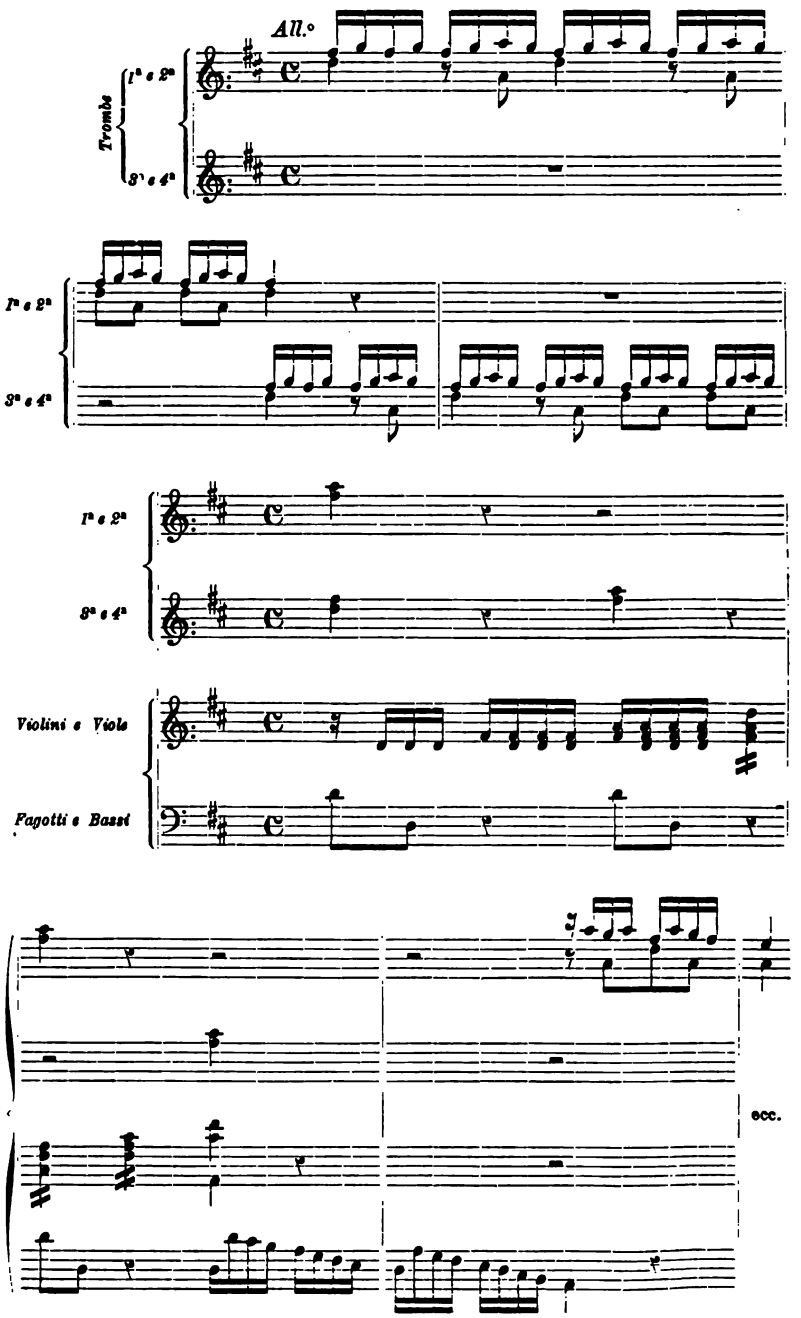
(1) Lo Scarlatti, come gli antichi maestri, segna le trombe nel tono *reale*. L'undecimo armonico, *fa*♯ come più tardi il Bach e l'Haendel, lo considerava ancora come *fa*♮, tanto nell'uno quanto nell'altro modo, si aveva sempre un suono non esatto. Si è fatto il tentativo, per una falsa verità storica, di volere eseguire la musica di codesti maestri con gli strumenti del tempo; ma si è dovuto abbandonare il pensiero per il bruttissimo effetto che hanno prodotto. Richiamandomi al violino, così l'Haendel come il Bach, come l'Haydn ed il Mozart, non scrivono il violino in orchestra oltre il *fa*, 5ª posiz., un semitono più alto dello Scarlatti. Il Beethoven nella Sinfonia ed il Rossini nel melodramma raggiungono il *do*, 9ª posiz. Il Wagner, come nelle ultime battute dell'*ouverture* del *Tannhäuser*, l'usa sino all'undecima posizione, al *mi* sopracuto.

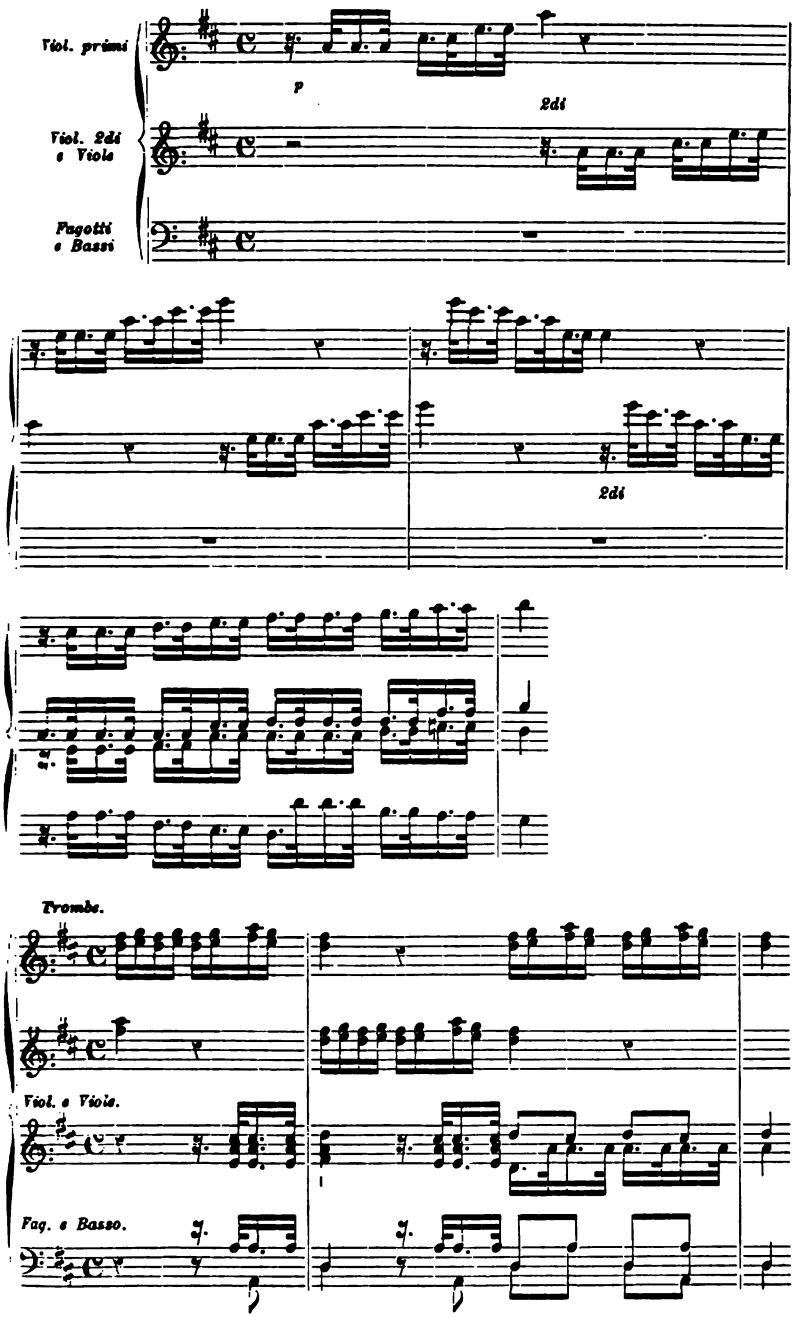
lotta de' gladiatori, marcie e danze (1). Per circa cinquant'anni le *Ouvertures*-sinfonie del Lulli, o come scrivono i francesi: Lully, furono sonate ne' teatri d'Italia, perchè gran parte de' nostri maestri compositori, non credettero necessario di scriverle di proposito per le loro nuove opere. Ecco la forma di codesto pezzo sinfonico, riportando testualmente le parole del Rousseau: « Elles sont composées d'un morceau traînant appellé grave, qu'on joue ordinairement deux fois, et d'une reprise sautillante appellée gaie, la quelle est, communément fuguée: plussieurs de ces reprises rentrent encore dans le grave en finissant ». Gl'Italiani, sebbene un po' tardi (2), sentirono la necessità di modificarla, e la composero in tre *tempi* separati; si chiamò *Sinfonia da camera* quando non faceva parte di un' opera teatrale. È la forma della nostra *Sonata*; con l'aggiungervi il *Minuetto* o lo *Scherzo*, si ebbe la *Sinfonia da concerto*. Le sinfonie da me conosciute dello Scarlatti sono tutte in tre tempi; e, se forse non ne fu l'inventore, perfezionò di molto la forma ed il contenuto. Quella del *Prigioniero fortunato*, per la storia della musica sinfonica, è un esempio di molto valore e merita di essere conosciuta. L'azione teatrale presenta de' tratti cavallereschi. Il forte Aceste, nella prima scena, mostrasi qual vincitore, ed invita i suoi guerrieri, al suono de' bellici strumenti, ad esultare. La sinfonia è il prologo musicale, è l'antefatto del melodramma. Il primo tempo si inizia audacemente con lo squillare di due coppie di trombe, che si rispondono a vicenda, probabilmente poste separate nell'Orchestra. È il segnale della battaglia. Segue un vivace disegno a *note puntate*, alternato fra i primi ed i secondi violini, quasi un cozzar di spade. Il combattimento si fa più vivo, e gli squilli delle trombe, nella cadenza, si succedono a più breve distanza e con più vigore.

---

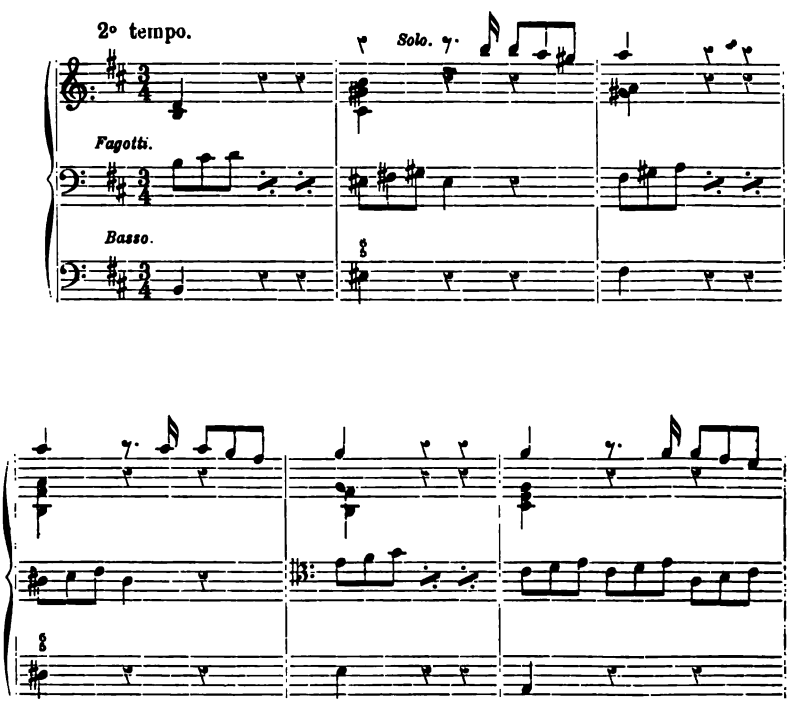
(1) In fine dell'argomento del dramma si legge: « Sei pregato a compatire, con discreta moderazione, quei difetti che forse potrai conoscere nella musica, in considerando, che ormai dovrebbe essere affatto stanco l'autore di più sudare in simili sceniche composizioni, delle quali col presente drama, viene a compire il numero di *cento e sei* opere teatrali, che ha poste in musica per lo teatro di Napoli, ed altri teatri d'Italia ». I difetti maggiori più che nella musica, sono nel modo come vien condotta la favola scenica, spesso barocca, puerile e strana.

(2) Per la storia, per quanto insignificante, il Cirillo fa precedere la sua *Orontea* da una breve sonata scritta di proposito; similmente fa il Provenzale dandole una forma più sviluppata.

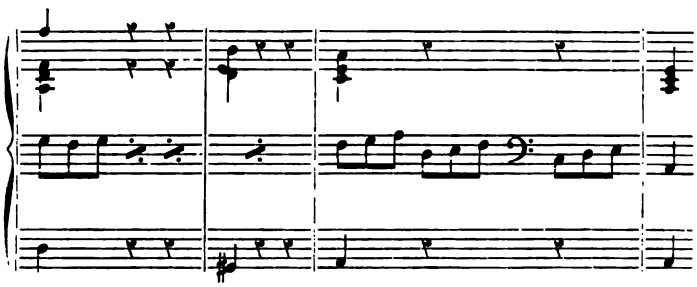

All.°
Tromb.
1ª e 2ª
3ª e 4ª
1ª e 2ª
3ª e 4ª
1ª e 2ª
3ª e 4ª
Violini e Viole
Fagotti e Bassi
ecc.

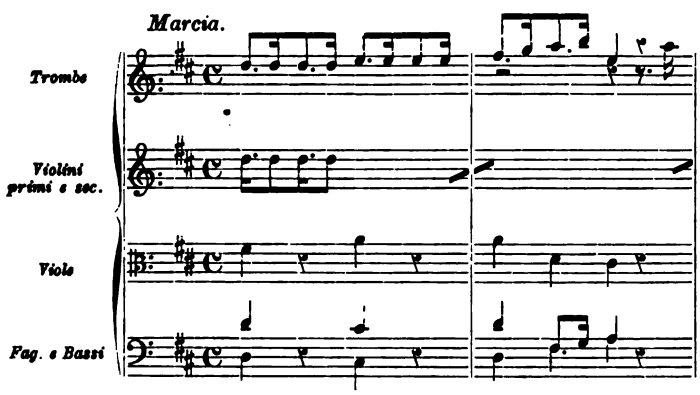

Viol. primi
p
2di
Viol. 2di e Viole
Fagotti e Bassi
2di
Trombe.
Viol. e Viole.
Fag. e Basso.

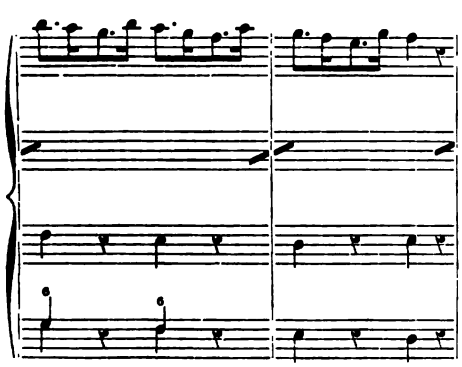
Il secondo tempo è un *adagio*, e parmi che l'autore abbia voluto indicare i lamenti dei caduti. Il fagotto vi ha un particolare disegno, e nella cadenza, che trascrivo, è unito ad un solo violino. Ha termine la composizione con una marcia trionfale; le due trombe si riodono, ma con suoni di vittoria. I consueti ritmi danzanti sono scomparsi, similmente le formule scolastiche di fugato e di *basso continuo*. Il suono, per sua virtù, si eleva ad una espressione estetica, ed acquista una relativa determinazione, perchè prelude alla azione scenica, e da questa riceve carattere e significato (1).



(1) Il Rousseau dà una ragione abbastanza speciosa di questa nuova forma sinfonica: « La raison qu'il donnent de cette distribution est, que dans un spectacle nombreux, où les spectateurs font beaucoup de bruit, il faut d'abord les porter au silence et fixer leur attention par un début éclatant qui les frappe ».




Marcia.
Trombe
Violini primi e sec.
Viole
Fag. e Bassi



***

Pochi artisti sono stati, come lui, dotati dalla facoltà di sentire sì fortemente il colore orchestrale. Lo sente fin troppo, e perchè guadagnato da un disegno, da un effetto sinfonico confacente al personaggio, qualche volta è a danno della naturalezza melodica, cadendo in espressioni un po' gonfie ed esagerate. Nei lavori dello Scarlatti si trovano i germi di novità, delle quali non pochi, che vennero dopo, se ne dissero inventori. La bellissima aria di Appio nell'opera la *Caduta de' Decemviri:* « Ma il mio ben che fa », è accompagnata dagli strumenti da corda, ed i violini sono divisi in *quattro parti.* La voce è del tutto indipendente, e da sola rende il significato della parola. La non meno bella cantilena, una *siciliana:* « Povera pellegrina », è orchestrata in una maniera nuovissima pel tempo. I violini sono divisi in *tre parti*, la viola si distacca dal violoncello, e questo dal contrabbasso.

Non è nemmeno a pensarlo che l'orchestra scarlattiana abbia quella estesa e svariata tastiera che sviluppasi dallo Spontini in poi, quel colore intenso e pieno di organo; essa è a pezzetti, è frazionata. Ma la storia se è severa nel suo fatale andare, è pur serena, nè può seguire la volubil fortuna non sempre giudiziosa e rimuneratrice. Lo Scarlatti ed il Rossini sono i più grandi *esempii* della storia del melodramma; essi dettero la *mossa* ad una schiera non meno valorosa di artisti, ed il Pergolesi ed il Bellini segnano le due castelore del canto drammatico (1).

---

(1) Il melodramma è creazione italiana, proprio un prodotto del nostro linguaggio, del nostro sentire, del nostro ambiente. Su noi bisogna ripiegarci per attingere nuova forza, espressione e progresso. Il Beethoven, uno di quegli artisti che la umanità si onora di possedere, non fu capace di creare un *atto* di musica. Il Mendelssohn sì melodioso non ebbe alcuna attitudine al canto melodrammatico. Il fantasioso e colto Berlioz riesce a far cantare il clarinetto ed il violino, restando i personaggi muti, come l'Haydn non arriva ad attaccare un opera musicale. Ed il Wagner?... per lui rifiorisce la *trascrizione;* al pianoforte succede l'orchestra. La espressione melodrammatica ha un certo *che* il quale non è nè melodia, nè sinfonia, ma il canto deve essere vivificato da un soffio umano che vi parla al core. Al grido: « il padre, ahimè, mi malediva », al « non credea mirarti », non si resiste, ed il segreto è là, commozione e non descrizione, diletto di *dolore* o pur di gioia, e non meraviglia.

Come tutti gl'ingegni schietti, il Nostro ha carattere della facilità, cioè a dire, che la produzione non si presenta come un risultato di faticosa lotta con la materia, ma snella e leggiera, quasi dal nulla; in dove poi codesta facilità sia il frutto di perizia tecnica, indica difetto di potenza. Lo Scarlatti, nato in Trapani di Sicilia nel 1653, muore in Napoli il 24 ottobre del 1725. Nella sua laboriosa vita artistica scrive cento e più opere teatrali, duecento messe; le trentacinque cantate, dedicate al suo amico Andrea Adami, furono composte una per giorno; è autore ancora di venti madrigali a più voci, di un gran numero di cantate a *voce sola,* di toccate per clavicembalo ed organo, di serenate e canzonette, solfeggi, fughe e *bassi numerati.* Ecco il contributo da lui dato all'arte, e di lui può dirsi quello che Quintiliano diceva di Ennio: « Un bosco antico, le cui elevate querce ispirano venerazione più che diletto » (1).

N. D'ARIENZO.

---

(1) Da' suoi contemporanei fu chiamato: onor dell'arte, capo de'compositori. Il Quanz, che lo conobbe in Napoli nel 1725, fa conoscere che, non ostante la sua tarda età, sonava maestrevolmente l'arpa e componeva musica da chiesa.

Genesi della Musica.

(Continuaz., V. vol. VI, fasc. 3°, pag. 531, anno 1899).

Capo VIII.

Del movimento dei corpi sonori o del suono e delle sensazioni dell'udito.

Fin dal principio di questa trattazione, nell'analizzare la parola, ho asserito che la musica ebbe sua origine colla favella. Ciò è verissimo se si considera, come l'organo vocale, che è lo strumento con cui si parla, è il primo e il più meraviglioso strumento musicale e tra tutti il più perfetto, perchè è opera del Creatore Supremo, e tutti gli altri, che sono opera dell'uomo, ne sono una imperfetta imitazione. Esaminando la voce come suono ne osservammo le proprietà e le qualità, e restò quindi dimostrato come nella favella non manchi alcun elemento essenziale per lo stesso suono e perciò neppure alcuno di quelli di cui si compone la musica.

Se non che tra la favella e la musica vi è senza dubbio qualche diversità, e questa diversità apparisce evidentemente dal fine che l'artista si propone, e dei mezzi e degli elementi proprii della parola o della musica di cui si giova. La favella col suono vuol esprimere le verità fisiche ed intellettuali, e la musica le bellezze stesse dei suoni; quindi per la favella il suono è un mezzo per parlare all'intelletto e per la musica è un mezzo per dilettare il sentimento. Si disse che parlando non si esclude lo scopo di dilettare, specialmente colla poesia, che è il punto più intimo di congiunzione tra la favella e la musica propriamente detta: che anzi in origine poesia e canto erano così uniti da formare una cosa sola, e da compren-

dere l'uno e l'altro scopo. Per conseguenza la poesia è una perfezione del semplice linguaggio perchè raggiunge due scopi, inquantochè riveste di bellezza le stesse verità che vuol dimostrare all'intelligenza.

Quantunque la poesia sia una perfezione del linguaggio, pure spogliata del canto non può raggiungere i sommi gradi di bellezza che contiene il canto e la musica per sè stessa; e ciò avviene per le difficoltà che incontra nell'esprimere le svariatissime verità intellettuali e sensibili. Il campo della verità è assai più vasto di quello della bellezza, chè questa non tocca il mondo morale se non indirettamente e per mezzo dell' immaginazione; e quindi anche per l'argomento che tratta non sempre la verità può raggiunger la bellezza. E difatti, noi diciamo che Iddio è la suprema bellezza, e ciò lo percepiamo col raziocinio, perchè non può esser altrimenti chi è l'autore e creatore di tutte le cose, che son belle perchè rispecchiano l'immagine e la similitudine di Dio. Il paradiso è un luogo di bellezze perchè è luogo di godimenti, e perchè ivi vedremo Iddio in tutta la sua bellezza siccome è, *sicuti est.*

Il bello insensibile è sempre in relazione diretta del nostro sentimento, e perciò, quantunque vi possa esser il bello in sè, non ci interessiamo se non di quello soggettivo, ossia del bello che colpisce il sentimento. Quindi se nell'esprimere la verità e le bellezze di natura colla parola s'incontrano delle difficoltà, queste difficoltà devono ritrovarsi nei movimenti di voce messi in rapporto col sentimento dell'udito che colpiscono. L'udito, la vista, l'odorato, il gusto e il tatto sono effetti prodotti dai movimenti dei corpi, e questi movimenti detti vibrazioni ne sono il genere. Per ciascun senso si richiedono movimenti speciali, sicchè diverso è il movimento che tocca l'orecchio, da quello che tocca l'occhio, il naso, il palato e la mano: perciò, l'orecchio non sente i movimenti luminosi, nè quelli dell'odorato o del sapore, nè quelli del caldo o del freddo, ecc.

Un corpo può ricevere l'impulso a muoversi con movimenti di diversa specie, ma ciascun senso non avverte se non quelli specifici riferentisi al senso stesso in particolare. Per es. un corpo può avere i movimenti specifici del tatto, e potrà esser freddo o caldo, e nel tempo stesso esser sonoro. Un sordo toccando il corpo sonoro avverte il freddo o il caldo, ma non avverte il suono, perchè l'orecchio non

è atto a ricevere l'impressioni di un movimento del suono, mentre la mano riceve quelle del tatto. Viceversa poi, chi ha l'udito sente, per esempio, il suono che emana da una tromba o da una corda, ma non essendo a contatto della tromba o della corda non sente alcuna impressione tattile. L'udito ricerca e sente la bellezza dei suoni e non si preoccupa di conoscere se il corpo sonoro sia capace di altri movimenti specifici proprii di altri fenomeni e al di fuori del fenomeno suono.

Anche noi se vogliamo rintracciare nei fenomeni, che toccano il nostro udito, la verità o la ragione delle sensazioni piacevoli, dobbiamo restringere le nostre osservazioni partitamente sui costitutivi del suono; poichè *plurimis intentus fit minus ad singulos sensus*, volendo osservare complessivamente questi costitutivi o proprietà anche al di fuori del suono, il sentimento vien meno a tante cose. Queste ricerche, che a prima vista sembrano puramente scientifiche, sono anzi sommamente artistiche, poichè tendono ad accrescere il gusto pel bello, e a congiungere il bello sensibile, proprio di tutti coloro che hanno l'udito, col bello artistico proprio di coloro che al sentimento dell'udito accoppiano quello razionale o di riflessione, e che consiste nel conoscere l'applicazione delle leggi e delle regole del bello. L'uomo in questo si distingue dal bruto, chè avendo l'intelligenza col raziocinio addiviene quasi creatore del bello. L'uomo col sentire una musica può gustarne le bellezze, ma se è musicista le gusterà di più e risentirà i vantaggi di uno studio fatto sul bello stesso. Noi pertanto dovremo riconcentrare la nostra attenzione su quei movimenti che sono proprii del suono, e in questa specie di movimenti ricercare la ragione della piacevolezza, ed ove consista il bello; e, ritrovato che sia, non sarà difficile riconoscere in qual misura appartenga alla prosa, alla poesia ed al canto.

La musica può esistere anche senza la favella: questa asserzione non abbisogna di prove essendo a tutti noto che anche gli strumenti fatti dall'uomo servono ad accompagnare la voce e a suonare da soli.

Il suono o la voce si definisce: il prodotto di movimenti simultanei e simmetrici, che si compiono nel tempo, e che colpiscono l'udito. È inutile il dire che questi movimenti sono prodotti da un corpo, poichè tutto ciò che colpisce il sentimento non può essere che corpo, e se un corpo produce una sensazione all'udito, vuol dire che

questo corpo è sonoro, imperocchè l'orecchio non può al certo percepire i movimenti della luce, dell'odore, del sapore, essendo fatto per sentire i suoni. Il dire che il suono è il prodotto delle vibrazioni di un corpo sonoro che affettano l'udito, è un pleonasmo che pecca di petizione di principio, giacchè resterebbe sempre a definirsi che cosa sia corpo sonoro. Che le vibrazioni di un corpo producenti il suono siano simultanee e simmetriche (e in ciò appunto consiste la differenza specifica delle vibrazioni) si rileva dagli sperimenti; poichè è certo che i corpi sonori vibrano nella loro totalità e contemporaneamente in gruppi proporzionati, e quindi non producono una sola serie, ma un assieme di più serie di vibrazioni. Per esempio una corda, un tubo, una lamina vibranti, producono un suono fondamentale ed altri progressivamente più acuti, detti consoni; e perciò si hanno simultaneamente diverse serie di vibrazioni, l'una più veloce dell'altra, con un ordine ed una proporzione determinata.

L'ordine, la proporzione e la simmetria di questa serie complessa di vibrazioni si conosce se si considera il suono fondamentale coi diversi consoni, ciascuno dei quali è prodotto da una semplice serie di movimenti, e se si confrontano tra loro queste diverse serie. Con questi confronti si rivelano le proprietà di una serie di consoni e si ha l'armonia delle vibrazioni: questi consoni alla lor volta possono considerarsi come fondamentali, e così ottiensi l'armonia tra i suoni, la successione tra un suono e l'altro e tra un accordo e l'altro. Si ha inoltre la forza maggiore o minore dei suoni, secondochè le vibrazioni di un consono s'incontrano con quelle del fondamentale o con quelle di altri consoni; si ha il grado più grave o più acuto, poichè è certo che i consoni, essendo compresi l'uno dopo l'altro nel fondamentale, vanno grado grado proporzionatamente ed anche simmetricamente dal grave all'acuto. Ciò è evidente poichè l'ordine e la simmetria suppongono necessariamente diversità di successioni di vibrazioni, diversità di forza e diversità di grado. A queste diversità è giuoco forza aggiungerne un'altra, che è necessariamente compresa, ed è la diversità di tempo, poichè si disse nella definizione che le vibrazioni si compiono nel tempo.

Il tempo è come lo spazio che non si potrebbe concepire senza ammettere la creazione delle cose e la vitalità delle medesime. Il tempo ha un principio ed una fine, poichè ciò che non ha principio

nè fine dicesi eterno. In musica il tempo è quello spazio che intercede fra un movimento e l'altro, e siccome i movimenti possono succedersi più o meno rapidamente l'uno dall'altro, così questo spazio rappresenta una quantità, una durata più o meno breve, e il movimento o il suono compreso in questo spazio ha un valore più o meno grande in ordine al tempo. Quindi ordine, proporzione e simmetria di movimento suppongono ordine, proporzione e simmetria di tempo; e coll'ordine e colla simmetria entra sempre la diversità e la varietà.

Per conoscere la proporzione tra una serie di vibrazione e l'altra è necessario ricorrere alla numerazione dei movimenti; ma per questo è altrettanto necessario di stabilire una misura del tempo in cui si succedono e si compiono, potendo essi essere lenti o rapidi. Questa misura si può prendere dai movimenti del nostro corpo, paragonando cioè le vibrazioni del suono col moto dei piedi, delle mani, del respiro o delle pulsazioni del cuore. Ma molto più regolare sarà la misura se si desumerà dal movimento del sole, che determina il giorno, le ore, i minuti primi e secondi; e di questi ultimi appunto si servono come unità di misura i fisici ed i musicisti. Paragonando adunque le diverse serie di vibrazioni del suono con questa misura si riscontra il rapporto e la simmetria dei suoni, il diverso grado di forza e di elevazione dei medesimi (1). La diversità dei movimenti importa necessariamente diversità di tempo e diversità di misura: ma questa diversità di tempo e diversità di misura, è relativa alle varie serie di vibrazioni che si succedono contemporaneamente.

Per esempio, se una serie di vibrazioni è il doppio dell'altra, le vibrazioni della serie meno celere stanno in rapporto colla più celere come 1 : 2 : se la serie più celere fosse il triplo dell'altra, quelle della meno celere starebbe in proporzione della più celere come 1 : 3. Da un tale rapporto nasce necessariamente il tempo di varia misura, come meglio vedremo in seguito analizzando queste varie serie di vibrazioni, poichè come non si può concepire una successione di movimento senza supporre il tempo, così la varietà dei movimenti porta necessariamente varietà di tempo.

---

(1) Vedi *Armonia e melodia musicale secondo l'arte e la scienza*. Roma, 1897, Desclée, Lefebvre e C.

Capo IX.

Il suono considerato oggettivamente e soggettivamente.

Scopo dell'analisi, che intraprendo sui corpi sonori, è quello di rintracciare l'ordine e la simmetria dei movimenti vibratorii che colpiscono l'udito. Questo, senza dubbio, può avvertire e distinguere una serie semplice di movimenti; se così non fosse non potrebbe percepire nè giudicare della convenienza, del rapporto e della proporzione di una serie complessa di vibrazioni, e della piacevolezza o no della medesima. Una serie semplice di vibrazioni difatti non esiste in sè ed oggettivamente riguardo al suono, ma può esistere soggettivamente, inquantochè l'udito può avvertire o una sola serie di movimenti o distinguerla chiaramente dalle altre simultanee, diverse di forma, di velocità o di forza. Può inoltre avvertire dei movimenti risultanti dal complesso stesso di queste diverse serie non ben distinte nella loro proporzionalità. Un esempio del primo caso sarebbe se io distinguessi, fra tre serie simultanee di vibrazioni, la più veloce o la più forte, puta caso quella serie propria della *quinta* o della *terza maggiore* nel suono musicale. Questo caso verificasi facilmente nei corpi sonori molto estesi, allorchè ricevono un impulso a vibrare più proporzionato pei suoni acuti che per quei gravi. Questo fenomeno si osserva allorchè suona la campana maggiore di S. Pietro in Vaticano, in cui odesi più la *quinta* di quello che non si avverta il suono fondamentale. Moltissimi sono gli esempi del secondo caso, quando cioè o non si avverte il suono propriamente detto ma sibbene quello che dicesi colpo, rumore o sibilo, o allorquando nel suono stesso si avvertono certi battimenti simili al *rullo* — *rrrr* — come in certe lamine vibranti corrispondenti a suoni gravi, o come in più corpi sonori vibranti contemporaneamente e non bene accordati all'unisono.

Percuotendo con un solido alcuni corpi non abbastanza atti a produrre suoni distinti e chiari, per esempio una tavola, si odono dei colpi che feriscono l'udito. Questi colpi appartengono alla categoria dei suoni; e non vi può esser dubbio dal momento che colpiscono l'udito; ma di questi colpi l'udito non avverte ciò che sa di

piacevolezza e diletto come nel suono musicale, perchè non distingue i caratteri che trova nei suoni propriamente detti, e che gli si presentano chiari perchè proporzionati e simmetrici, che è la ragione della loro sonorità. Succede un simil effetto anche nella vista quando per mancanza di luce non possiamo distinguere i colori che suscitano nell'occhio gli oggetti che rimiriamo.

I colpi, i rumori, il sibilo non figurano come suoni, inquantochè l'udito non avverte l'ordine e la simmetria delle vibrazioni, che sono proprie del suono musicale, ma ciò non prova che di fatto non vi possano essere. I sentimenti nostri hanno un limite e se il difetto è del senso dell'udito, perchè vorremo attribuirlo ai fenomeni prodotti dai corpi sonori o ai corpi sonori stessi? Anche i movimenti dei corpi hanno i loro limiti, ma non così circoscritti come quelli delle sensazioni. L'udito incomincia ad avvertire le vibrazioni se hanno sufficiente intensità e velocità, e se sono ad una proporzionata distanza: in prima la sensazione che prova è debole e confusa, poi addiviene forte, chiara e distinta, sia se cresce la velocità come l'intensità e apparisce la proporzionalità delle vibrazioni. Ma questa sensazione volge all'altro limite se cresce ancora la forza, la velocità o la vicinanza delle vibrazioni all'orecchio; per una troppo viva impressione finiscono col generare confusione per eccesso, e coll'offendere l'udito stesso.

Anche nei fenomeni della luce si verifica ciò che accade in quelli dell'udito. Per esempio, volendo leggere un libro, se questo è troppo lontano dall'occhio, i caratteri non si vedono, o si avvertono confusamente: avvicinando il libro alla portata dell'occhio allora si scorgono le figure, le somiglianze e si apprezzano l'ordine e la simmetria. Se il libro si avvicina di troppo, l'occhio non distingue più le figure o le lettere, nè i colori delle medesime. Così la troppa vicinanza come la soverchia lontananza impediscono di poter leggere ed osservare un libro od una tavola figurata. Ma neppur tutto questo basta, poichè anche se il libro è situato alla portata della vista per poter asservare gli oggetti in esso contenuti si richiede una sufficiente quantità di luce; se questa fa difetto l'occhio non distinque i detti oggetti, come non li distingue se essa è eccessiva, che anzi da tanta vivezza ne rimane offeso.

Dicasi altrettanto delle sensazioni uditive. Finchè i movimenti del

suono restano troppo lontani o troppo deboli, l'orecchio non riceve alcuna impressione dai medesimi, o se la riceve è vaga e indeterminata: mano mano che i movimenti si avvicinano, dal confuso vengono a chiarirsi e l'udito vi riconosce le forme più o meno sonore. Se poi questi movimenti sono troppo vicini ed eccessivamente forti, l'orecchio ne riceve una sensazione sgradevole e ne rimane per così dire offeso. Un suono, o un accordo o una musica se troppo forte e vicinissima genera frastuono e confusione. Qui è il caso di dire che gli estremi si toccano per produrre confusione.

Nell'udito si verificano altri fenomeni, sempre considerando il suono soggettivamente. Le diverse qualità dei suoni, in specie quella del *metallo*, dipendono dalle diverse forme con cui si manifestano. Dato un accordo (e ciò che dicesi dell'accordo composto di diversi suoni proporzionati e simmetrici dicasi del suono prodotto da diverse serie di vibrazioni esse pure proporzionate e simmetriche) se un suono di cui si compone è troppo forte e l'altro è debole di fronte ad un terzo, il più forte colpisce e quasi offende l'orecchio in confronto al più debole, e la sensazione resta per così dire squilibrata e per conseguenza diversa e meno piacevole di quella prodotta da un accordo ove tutti e tre i suoni sono di egual forza e proporzione. Nel suono i diversi movimenti simultanei, che non possono essere della medesima velocità, i più celeri impressionano maggiormente l'orecchio di quelli più lenti, ma ciò nondimeno la sensazione è più proporzionata ed equilibrata in confronto di quella prodotta dagli accordi. La serie di vibrazioni corrispondente al suono fondamentale benchè più lenta viene rinforzata da altre serie corrispondenti ai *periodi* o alle *ottave* superiori e per giunta sono più intense, mentre le serie più veloci corrispondenti ai consoni, che sono più acuti del fondamentale, vibrano meno intensamente, e quindi si odono più remissivamente. Ciò dipende dall'impulso o dal movente, che essendo comune al fondamentale ed ai consoni, quello abbisogna di minor forza od impulso degli altri. Di qui la diversità delle sensazioni prodotte nei rivolti di un medesimo accordo, ove il suono più acuto, prodotto da un eguale o pressochè eguale impulso, rimane più impresso nell'udito di preferenza agli altri e quasi assume la parte principale.

Se un corpo sonoro vibra troppo leggermente o troppo lentamente non produce nell'udito una sensazione completa quale suole apprez-

zarsi nel suono; ciò però non significa che tal fenomeno, considerato oggettivamente, non appartenga alla categoria dei suoni. L'udito non ne avverte i termini e i costitutivi essenziali, e quindi la sensazione non è corrispondente a quella del suono. Se la sensazione è di rumore o di colpo, le molteplici successioni di vibrazioni, non che le molteplici forme restano confuse all'orecchio che non può distinguere le differenze ed apprezzarne la proporzionalità e la simmetria; e seppure ne avverte qualcuna, la senzazione è parziale e incompleta e quindi non lo finisce e non lo soddisfa.

Un suono acutissimo, che è sempre prodotto da un corpo di piccol volume o di fortissima tensione, non è suscettibile di sufficienti parti o gruppi vibranti da cui si possono avere le serie di vibrazioni nenecessarie per poter stabilire la proporzione e la simmetria. Mancando i termini di confronto l'udito non sente la sensazione regolare del suono musicale. Può darsi che i costitutivi essenziali vi sieno anche in un limite maggiore del necessario, ma l'udito non li avverte tutti e non li può apprezzare, sia che i più deboli vengano sopraffatti dai forti, sia che l'udito stesso ne sia sopraffatto per l'eccessiva velocità e forza. Un simil fenomeno si può osservare in una musica di molte parti contrappuntistiche; ove queste non siano bene equilibrate, le une coprono le altre e non si distingue quel regolare andamento artistico e il musicista non sa apprezzarne tutta la bellezza e l'armonia. Parimente può avvenire che dal troppo vociare, specialmente se di molti in un piccolo ambiente, il timpano dell'orecchio anzichè diletto sente offesa e disgusto.

Imprimiamoci bene in mente questa massima, che il semplice non è nè dà la ragione del bello e della bontà, e che perciò non nell'uniformità ma nella varietà consiste la bellezza. Però il semplice è principio di verità e da questo andando al composto si può coll'osservazione rintracciare, se vi è, l'ordine e la simmetria tra i diversi elementi e formare così la ragione del bello. Se invece vi riscontriamo disordine e confusione possiamo, per la ragione dei contrarii, persuaderci della verità delle sensazioni piacevoli, memori di quel detto, *veritas a contrarietate*, che la verità si ha dalla contraddizione.

Il fenomeno prodotto nell'udito dai corpi vibranti, quando si presentano nel giusto mezzo di lor vitalità, apparisce bello e dicesi so-

noro od armonioso. Ma ove questa vitalità sia scarsa e debole ovvero febbrile e convulsa sen va agli estremi ove regna la confusione e l'incertezza. Tanto la sovrabbondanza degli elementi proprii della simmetria e dell'ordine come la scarsezza dei medesimi nuocciono alle sensazioni, chè non possono giungere a tali estremi, come nuocciono del pari la debolezza o la lentezza e la soverchia forza ed eccessiva velocità. Nel primo caso sarà colpo o rumore, come si dirà sibilo o stridore nel secondo, qualità ambedue difettose del suono.

Capo X.

Del ritmo e sue specie.

Il fenomeno suono, sia armonioso e bello come il musicale, o sia enarmonico e difettoso come il rumore, lo stridore e il sibilo, esso apparisce all'orecchio nella sua durata e nelle sue qualità. Noi distinguiamo un suono prolungato da quello interrotto, come diversi suoni che si succedono l'un dopo l'altro, tanto più se ad essi imprimiamo la forma del colpo. Fra l'uno e l'altro suono passa sempre una benchè brevissima distanza o spazio, e in tal modo possiamo contare i movimenti del suono: ed è appunto sotto quest'aspetto che noi dobbiamo considerarli. Come le varie serie di vibrazioni, se sono ed appariscono ordinate, producono il suono armonioso, così una o più serie di suoni ordinati producono accordo ed armonia se simultanei, e se successivi melodia. Rendendo sempre più complesse le serie dei suoni, semprechè appariscono e sono ordinati nel tempo, tra di loro formano un bell'assieme musicale che arreca diletto e piacere.

L'orecchio apprezza istintivamente l'ordine e la simmetria delle vibrazioni nel suono, ma per poter conoscere razionalmente quest'ordine e questa simmetria abbiamo bisogno di strumenti o di mezzi che diradino ed ingrossino i movimenti, che per le nostre osservazioni numeriche sono troppo veloci ed unite, in guisa che non sappiamo apprezzarne le interruzioni. Abbiamo bisogno di una analisi microscopica di questi movimenti, e questa si fa nei corpi sonori col metronomo o monocordo. Ben più facili riescono le nostre osservazioni se le portiamo nel campo dei movimenti del suono, sia che si consideri come suono musicale od anche come semplice colpo o ru-

more. Sempre sulla guida sicura delle esperienze metronometriche, facendo gli sperimenti di questi semplici movimenti del suono, possiamo renderci ragione di quell'ordine mirabile e simmetrico che è ciò che piace all'udito.

La proprietà di dilettare coi movimenti ordinati e simmetrici non appartiene solamente ai suoni musicali, ma essa appartiene anche ai rumori, specialmente sotto la forma di colpi o di battiti; e difatti piace il suono del tamburo, delle nacchere, dei timpani, ecc., se ben suonati. Piacciono anche i movimenti ripetuti di un sol suono e di una sola voce, come ad esempio il sistro, non che i movimenti del corpo, che non sono al certo sonori, come nella danza, quando sieno con arte disposti. Astraendo pertanto dalle qualità sonore, e considerando i suoni come semplici movimenti, potremo meglio vedere ed argomentare quell'ordine mirabile che regna nelle vibrazioni che compongono il suono; il qual ordine l'orecchio sente istintivamente sebbene non intenda e discerna razionalmente. Quantunque il semplice non costituisca il bello, da esso dobbiamo sempre prender le mosse per trovare i rapporti e le relazioni di più elementi o di più parti che compongono un tutto. Ed ecco perchè nell'esame della musica, presa nel lato suo senso, dobbiamo partire dai semplici movimenti vibratorii che compongono il suono, e da questi passare ai movimenti dei suoni che compongono l'armonia e la melodia, per finire in quel mirabile concerto di suoni e di canti che tanto ci addiletta e ci entusiasta.

Quest'ordine e questa simmetria che noi ricerchiamo nei semplici movimenti dicesi *ritmo*. Questa parola, presa dal greco, significa appunto — *l'ordinata successione degli intervalli di tempo;* — ma siccome non vi può essere intervallo di tempo senza una successione di atti o di movimenti, così potrà dirsi egualmente che il ritmo sia — *l'ordinata successione dei movimenti nel tempo.* — Il ritmo è, come si è detto, proprio della poesia, della musica e della danza; e proprietà principalissima di esso è l'ordine e la proporzione, e quest'ordine e questa proporzione costituisce il bello, il dilettevole. E difatti, l'*euritmia* è propria di ogni cosa bella e ben fatta, e per essa s'intende — *una proporzionata disposizione delle parti di un opera* —.

Il ritmo è proprio solamente dei movimenti che si compiono nel

tempo, ma non è proprio dei movimenti, quantunque ordinati e simmetrici, che si compiono e restano nello spazio, quali sono nella pittura, nella scultura e nell'architettura. Il ritmo è proprio delle vibrazioni che compongono il suono, quantunque non sia della stessa natura di quello che riguarda i movimenti della poesia, della musica e della danza. È perciò che a distinguere l'uno dall'altro dicesi *ritmo delle vibrazioni*, *ritmo dei suoni*, *ritmo della poesia* e *ritmo musicale*. Dalla stessa definizione apparisce chiara la differenza. Il suono infatti si definisce: *l'ordine o la proporzione o la simmetria di più successioni simultanee di vibrazioni che si compiono nel tempo e che affettano l'udito*. In questo consiste la differenza: che il *ritmo delle vibrazioni* è riposto in una certa e determinata proporzione e simmetria, che nasce dalle diverse serie di vibrazioni simultanee. Ciascuna serie è composta di movimenti di egual misura, e che si succedono ad intervalli eguali, ma tra una serie e l'altra vi è diversità, inquantochè gl'intervalli in una sono più piccoli che nell'altra. Fra queste diverse serie però vi è rapporto, o proporzione e simmetria, il che costituisce un *ritmo* fra loro; mentre in una semplice successione di movimenti, perchè vi sia ordine, proporzione o simmetria è necessario che i movimenti sieno ad intervalli diversi o di diversa durata, e tra questi intervalli diversi e queste diverse durate di tempo, vi sia ordine, proporzione e simmetria.

Di qui il valore quantitativo nelle parole ove si hanno sillabe *lunghe* e *brevi;* il valore delle note musicali, che sono *brevi*, *semibrevi*, *minime* e *semiminime*, ecc., perchè appunto rappresentano una durata di diversi movimenti sonori. Ma questo valore diverso, che si ordina e che si confronta nella parola, nella poesia e nella melodia, è di una semplice successione, mentre nelle vibrazioni del suono, nell'armonia e meglio nel contrappunto è di più successioni o serie simultanee. Il movimento, o il ritmo della parola diversifica da quello dei suoni, poichè quello dei suoni è più semplice nella espressione, mentre quello della parola è composto di svariatissime forme, proprie delle consonanti, a causa delle quali il ritmo rappresenta un ordine molto imperfetto, che può perfezionarsi nella poesia, ma più ancora assimilandolo con quello della musica.

Nella danza il ritmo può consistere in una o più serie di movimenti, secondochè sono fatti da una o più persone uniformemente o

con varietà, da una o da più parti a guisa di contrappunto, come si può vedere in un'opera coreografica. I movimenti però nella danza assumono una parte speciale, anche quando si uniscono ai movimenti del suono, poichè sono movimenti proprii della vista.

Il ritmo, preso nel suo proprio significato, è composto di varii movimenti che possono esser diversi per quantità, per forza e per grado di gravità, che si possono misurare e numerare: quindi per quantità e per numero può corrispondere ad una misura di numero pari o ad una misura di numero dispari. L'ordine pertanto nei movimenti, o il ritmo stesso, può essere di due specie, cioè *ritmo pari* e *ritmo dispari*, secondochè corrisponde ad una misura di numero pari o ad una di numero dispari. Siccome quello che dicesi dei movimenti, che compionsi nel tempo, può attribuirsi al tempo stesso che li misura, così il tempo può esser *pari*, se misura intervalli di numero pari, o *dispari* se misura intervalli di numero dispari.

Il ritmo essendo ordine e simmetria di movimenti deve esser composto almeno di tre termini o di tre movimenti, ed uno di questi deve rappresentare il punto principale di confronto e di paragone, come abbiamo veduto parlando dell'accento. Talvolta i termini appariscono due solamente, ma uno deve necessariamente avere la qualità *principale* che perciò stesso rappresenta un termine composto di *due* elementi. Un suono che può considerarsi come principale, emerge dagli altri: 1° o per maggior *quantità* o *durata*; 2° o per maggior *forza* d'espressione; 3° o perchè è *base* di una scala o gradazione di suoni. Mi spiegherò cogli esempî. Due suoni rappresentati da due note come *do* e *re*, possono comprendere i tre termini necessarii per dirsi proporzionati nel tempo, e perciò per esprimere il *ritmo*, se attribuisco a *do* un valore doppio di *re:* in questo caso il *do* assume il posto principale per *quantità* e vale due volte il *re*. Questi due suoni costituiscono *tre* valori e tre termini che dànno una proporzione di perfetta eguaglianza tra loro e in ordine al tempo costituiscono una misura di tre movimenti eguali. Come si vede il *ritmo* è dispari perchè i movimenti benchè espressi con due note sono per *quantità* tre.

In secondo luogo posso esprimere i suddetti due suoni con egual valore, ma attribuendo ad uno di essi una maggior forza. Anche in questo caso i termini sono tre, poichè rappresentano tre quantità in-

tensive, o tre forze distinte, e un suono può dirsi che rappresenta una forza doppia dell'altro. In ordine al tempo i due movimenti costituiscono un *ritmo* pari, poichè la misura è data da *due* movimenti di egual durata o di egual valore di tempo.

In terzo luogo, uno dei due suoni può esser considerato come principale quando viene collocato in un movimento primo esprimente appunto la maggior forza. La principalità di questo suono ha la sua ragione di essere nella costituzione stessa delle varie serie di vibrazioni. Un suono fondamentale risulta da più consoni e da più serie di vibrazioni che coi loro incontri rafforzano il suono con movimenti raddoppiantisi; quindi un suono considerandolo fondamentale gli si attribuisce perciò una forza maggiore che all'altro. In oltre un suono prende una tal qualità quando è base di un accordo, in cui i termini sono essenzialmente tre, o quando uno di essi fa parte di un accordo e l'altro è relativo al medesimo.

Come si vede, il ritmo è di tre specie, cioè *quantitativo*, di *forza* e di *grado*. Il primo è il più proprio, ed ha la sua base nella scienza, e le altre due specie sono meno proprie, hanno la loro base nell'arte o nella significazione più o meno figurata o sottintesa, sempre però in relazione alle essenziali qualità e costitutivi del suono. Ricordiamoci (e non lo ripeterò mai a sufficienza) che i movimenti dei suoni non sono che una imitazione dei movimenti delle vibrazioni, e che il ritmo dei suoni esprime la quantità, la forza e il grado risultante dalle varie serie di vibrazioni, che moventisi proporzionalmente e simultaneamente costituiscono il suono, e che questo alla sua volta vien messo in movimento dall'arte o meglio dall'artista di musica.

Ma queste cose non intendo io dimostrarle a *priori*, ma bensì a *posteriori*, cioè in seguito agli sperimenti dei corpi sonori ottenuti per mezzo dell'analisi. E siccome è mio intendimento di dimostrare ai musicisti queste verità fisiche, che sono pienamente corrispondenti alla pratica musicale, seguirò il metodo proprio dell'arte qual è la sintesi; e nel riunire assieme i movimenti proprii del suono mi gioverò di quelle figure che tutti i musicisti conoscono e che difatto esattamente corrispondono alla verità delle vibrazioni producenti il suono. Le note della musica, incominciando dalla *breve* a cui tengono dietro la *semibreve*, la *minima*, la *semiminima*, la *croma*, ecc. esprimono l'unità di misura, cioè la battuta, e le parti della mede-

sima, quali sono la mezza battuta, un quarto, un ottavo, ecc. Queste note valgono a significare esattamente l'ordine e la simmetria dei movimenti delle vibrazioni perchè sono proporzionate tra loro in valuta di tempo nel quale si compiono.

Riepilogando ciò che si è detto in questo capo, il ritmo è l'espressione dell'ordine e della simmetria dei movimenti nel tempo. Il ritmo delle vibrazioni è quello che si ottiene con le varie serie di vibrazioni componenti il suono. Dalla simultaneità di queste serie di vibrazioni si hanno dei riscontri regolari, che producono dei moti rinforzati da cui scaturisce il ritmo: e perchè si riveli un tal ritmo si richiedono almeno tre serie diverse in cui si stabilisca un accordo od un'armonia di movimenti, che perciò sono gradevoli all'udito. Pertanto è dalle serie di vibrazioni che rappresentano i *consoni* componenti l'accordo che ha il suo fondamento il *ritmo semplice,* che è quello che si ottiene coi movimenti dei suoni, astraendo dalla sonorità, dalla forza e dal grado di gravità e di acutezza. Questi movimenti, che possono ottenersi anche con un suono solo, desumono l'ordine e la simmetria dalla loro diversa durata, o dai diversi intervalli da un movimento all'altro. Un tal ritmo dicesi *quantitativo* perchè espresso da note o figure aventi un valore determinato con proporzioni. Il ritmo quantitativo serve di base alla melodia, come può servire di base al contrappunto, se si coordinano varie serie di ritmo simultaneamente. Nella favella il ritmo è vago, incerto e indeterminato, e perciò il ritmo è improprio; e se nella poesia prende una forma più regolare, ciò si deve al canto o all'accento. La forma poetica può perfezionarsi ancora assimilandone il suo ritmo a quello della musica, attribuendo cioè alle quantità sillabiche, ossia alle sillabe lunghe e brevi, un valore determinato e proporzionato, come quello delle note o figure musicali, per poterle rendere conformi alla misura del tempo, della battuta, che può dirsi la vera *pietra di paragone* dell'ordine, della simmetria dei movimenti che costituiscono il vero e proprio ritmo. Questo ritmo, rivestito con suoni ordinati e simmetrici delle scale naturali, produce la melodia, che è qualche cosa di più del ritmo stesso musicale.

(Continua).

B. GRASSI-LANDI.

Arte contemporanea

L'ART MUSICAL EN FRANCE

ET LA LOI SUR LES MONUMENTS HISTORIQUES

« *Guerre aux démolisseurs!* » — Sous ce titre hardi, le 1er mars 1832, la *Revue des Deux Mondes* publia un article qui marque une date importante dans l'histoire de l'art au XIXe siècle. L'auteur aimait beaucoup le moyen-âge, et, dans une ode parue en 1825, avait déjà jeté sur « la bande noire » un anathème de chrétien et de royaliste; cette fois, il énumérait des griefs précis et assaisonnait d'une ironie féroce un vaste savoir d'antiquaire, en protestant contre « la démolition de l'ancienne France », permise et presque encouragée par le gouvernement de la Restauration. Il s'indignait de voir un évêque qui ratisse et badigeonne sa cathédrale, un artilleur qui rase un cloître de 1640 pour allonger un polygone, un adjoint qui fait du sarcophage de Théodeberthe une auge à pourceaux; l'hôtel de Sens, transformé en écurie à rouliers; la chapelle de Cluny, servant d'imprimerie; la tour de Saint-Jacques-de-la-Boucherie, devenue une fabrique de plomb de chasse; la nef de Saint-Benoît, déshonorée par un théâtre, et l'église de Brou par un grenier à foin... « Bientôt, disait-il, quand la ruine de toutes ces ruines sera achevée, il ne nous restera plus qu'à nous écrier, comme ce Troyen qui, du moins, emportait ses dieux: *fuit Ilium!* »

Ainsi parlait Victor Hugo. Son cri de guerre eut deux excellents effets. Il provoqua d'abord l'intervention du Comte de Montalembert

qui, dans la même *Revue* (1), en 1833, et, plus tard à la Chambre des Pairs, reprit avec moins de fougue mais non moins d'abondance la thèse du poète. « Laissons au moins les choses comme elles sont, disait le grand orateur catholique. Le monde est assez laid comme cela; ne détruisons pas les vestiges de son ancienne beauté! » De tous les points de la France, on lui avait signalé des scandales d'art et de nouvelles profanations: des églises « dont on empâtait les peintures ou qu'on déguisait avec des couleurs vert-pomme et bleu pâle détrempées dans l'huile!... »

Victor Hugo obtint un résultat meilleur encore: il réveilla l'indifférence des pouvoirs publics. Les Ministres s'émurent. On se mit à rédiger des circulaires; on commença l'ébauche d'un réglement dont la Révolution française avait eu la première idée (2). Neuf mois après la déclaration de guerre aux « démolisseurs », le 16 novembre 1832, le Ministre du Commerce et des Travaux publics envoyait des instructions aux préfets pour arrêter les progrès du vandalisme; le 29 septembre 1837, le Comte de Montalivet « voulant donner aux

---

(1) Voir l'article intitulé *Du vandalisme en France, Lettre à M. Victor Hugo*, dans la *Revue des Deux Mondes* du 1er mars 1833, et celui du 15 novembre 1838 (ibid.): *De l'attitude actuelle du vandalisme en France*. Ces opuscules ont été réunis, avec les discours parlementaires sur le même sujet, dans le 6e volume des *Œuvres* de Montalembert (ed. Lecoffre, 1861).

(2) Tout en faisant détruire « les monuments propres à rappeler les souvenirs du despotisme », la Révolution avait posé ce principe: « Il importe de préserver et de conserver honorablement les chefs-d'œuvre des arts, si dignes d'occuper les loisirs et d'embellir le territoire d'un peuple libre..... En attendant que les monuments qu'il importe de conserver aient pu être transportés dans les dépôts qui leur sont préparés, les administrateurs seront chargés de veiller spécialement à ce qu'il n'y soit apporté aucun dommage par les citoyens peu instruits ou mal intentionnés » (Décret du 16 septembre 1792. Cf. l'art. 1, § IV du décret du 14 août, même année).

N'oublions pas aussi que deux ans avant l'article de Victor Hugo, mais sans agir comme lui sur l'opinion publique, Guizot avait demandé dans un très beau « Rapport au Roi » (23 octobre 1880) la création d'un Inspecteur général des Beaux-Arts, chargé de dresser un catalogue complet « des édifices ou monuments isolés qui méritent une attention sérieuse de la part du gouvernement »; cet Inspecteur devait empêcher que « la bonne volonté des particuliers ne s'épuisât sur des objets indignes de leurs soins, et établir une juste mesure dans le zèle ou dans l'indifférence pour la conservation des monuments ».

travaux de réparation de nos anciens édifices la direction que réclame l'intérêt des arts et des études archéologiques » instituait la *Commission des monuments historiques*, parmi les membres de laquelle nous voyons briller, dès le premier jour, deux noms aimés des Lettres: ceux de Mérimée et de Vitet. Enfin après une longue suite d'efforts, de projets, de contre-projets et de débats dont la liste ne déparerait pas une comédie de Molière (mais dont la lenteur fut bien justifiée, car il fallait concilier le droit de propriété individuelle avec des intérêts supérieurs, et le problème était difficile), les Chambres nous ont donné la loi du 30 mars 1887.

Cette loi protège contre toute tentative de restauration due à l'initiative privée les monuments « *dont la conservation, au point de vue historique ou artistique, peut avoir un intérêt national* » (art. I). Une liste dite de « classement » indique les immeubles placés désormais sous la surveillance de l'État, et auxquels nul n'a le droit de toucher: ce sont les monuments *mégalithiques* (dolmens, menhirs et cromlechs, dont on vénère la haute antiquité sans bien connaître la destination); les monuments *antiques*, débris de la civilisation latine, tels que le théâtre d'Orange, les restes du palais de Constantin à Arles, la Porte-Dorée de Fréjus; les monuments *du Moyen-Âge, de la Renaissance et des temps modernes*, où les églises sont à très grande majorité; et les monuments *arabes* de l'Algérie. En outre, la loi prescrit un inventaire général de toutes les richesses d'art placées dans nos musées, et défend qu'elles soient « restaurées, réparées ou aliénées par vente, don ou échange, sans l'autorisation du Ministre de l'Instruction publique » (art. VIII et XI).

Rien de plus net et de plus sage que le principe de ces dispositions. Mais des vues incomplètes n'en ont-elles pas restreint les effets à quelques catégories d'objets qui sont loin de représenter, à elles seules, les intérêts « de l'histoire ou de l'art »? Tous les monuments qui ont un caractère « national » sont-ils des monuments de marbre, de pierre, de métal, de bois ou de toile peinte?

Un jurisconsulte autorisé, M. Ducrocq (1), a déjà fait remarquer qu'en bonne logique il convenait d'appliquer la loi de 1887 aux trésors

(1) Voir les *Extraits des Comptes-rendus de l'Académie des sciences morales et politiques*, 1889.

divers conservés à la Bibliothèque Nationale; et certes, il ne serait pas difficile de prouver que les vieux manuscrits, les livres de la « réserve », les estampes et les médailles, pour être moins massifs que la tour de Guinette à Étampes ou moins connus des touristes que les pierres de Carnac, ont des titres sérieux à figurer sur la liste de « classement ». Dans le même esprit, et en poussant un peu plus loin les observations de M. Ducrocq, je voudrais montrer que les chefs-d'œuvre du répertoire musical ne sauraient être laissés en dehors des mesures conservatrices dont bénéficient les arts voisins, et que l'État, persévérant dans la voix où il est entré, en devrait interdire la mutilation *aux établissements qu'il subventionne*, et où il a le droit de parler en maître, puisque c'est lui qui tient les cordons de la bourse.

Je prie le lecteur de ne point se méprendre sur la position de la question. Il ne s'agit nullement ici de demander une assimilation *générale* de l'œuvre musicale et des monuments plastiques. Il n'est pas possible, pour bien des motifs, d'aller aussi loin. D'abord, lorsqu'on mutile une statue ou un édifice, le mal est irréparable; il faut donc le prévenir avec la plus grande énergie. Lorsqu'on mutile un opéra, au contraire, le vrai texte de l'œuvre reste toujours intact, au moins dans les bibliothèques, et on a la ressource d'aller l'y chercher. En outre, on ne peut pas demander à l'État — déjà surchargé de tant de fonctions — de se faire chef d'orchestre, en même temps que maître d'école, juge, gendarme, etc.... Il faut enfin respecter la liberté, même celle du mauvais goût. — La vraie question se pose ainsi: Est-il admissible que dans les théâtres qu'il paie, dans les théâtres qui ont un caractère officiel et qui se flattent d'être des musées, l'État ne cherche point à assurer le respect dû aux chefs-d'œuvre de l'art? N'y a-t-il pas contradiction entre le fait même des subventions qu'il accorde et son indifférence pour l'emploi de ces mêmes subventions? La réponse ne me paraît pas douteuse, et la thèse que j'entreprends de défendre est fondée sur le simple bon sens. Je ne me dissimule pas d'ailleurs qu'il sera difficile de vaincre la routine qui lui fait obstacle, à moins que les compositeurs eux-mêmes, préoccupés de l'avenir de leurs œuvres, ne créent un mouvement d'opinion. Avant d'obtenir, en Angleterre, une loi analogue à la loi fran-

çaise sur les monuments historiques (1), Sir John Lubbock, membre de la Chambre des Communes pour l'Université de Londres, n'a-t-il pas dû livrer bataille pendant dix ans?

I.

Qu'il y ait quelque chose à faire du côté de la musique, soit en appliquant une loi déjà existante, soit à l'aide d'un article additionnel qu'on aurait le ferme dessein de faire obéir, c'est ce qu'accorderont tous ceux qui sont un peu au courant des usages de nos deux grandes scènes lyriques. Le mal est sans doute ancien, établi sur une sorte de tradition, et lié à d'autres abus inévitables ou irréparables dont il faut tenir compte; mais durant ces dernières années, il a passé la mesure et pris un caractère inquiétant. Quelque application que l'on mette à juger les choses sans pédantisme, en cherchant toutes les circonstances atténuantes que pourraient invoquer les coupables, on ne peut s'empêcher de faire entendre un cri d'alarme. En 1832, au lendemain des pires excès, on disait: le vandalisme est architecte. Nous pouvons dire aujourd'hui: le vandalisme est musicien. Il est tour à tour professeur officiel, virtuose, chanteur en renom, chef d'orchestre, directeur de théâtre et même d'« Académie ». — On verra plus loin que j'en veux aux usages et non aux personnes. Il ne s'agit pas ici de faire le procès de tel ou tel directeur, mais de signaler un mal qui, pour l'avenir au moins, est inquiétant.

Si l'on voulait citer un exemple bien caractérisé de mutilation, dans lequel apparût d'une manière complète tout ce qu'il ne faut pas faire lorsqu'on a le souci « de l'histoire ou de l'art », je ne crois pas qu'on pût rien trouver de mieux que la dernière et double reprise de *Don Juan*. Par une coïncidence intéressante, l'exemple contraire a été donné au même moment chez nos voisins; et tandis qu'on faisait à Paris œuvre de barbarie, ou de légèreté, on faisait à Munich, pour le même objet, œuvre de conscience, de respect et d'exactitude. Chez les Allemands, s'est d'abord formée une commission composée de trois musiciens dont on a plaisir à citer les noms: M. le docteur Sandberger, MM. les Professeurs Heigel et Golther. Le premier

(1) Loi anglaise du 18 août 1882.

s'est appliqué à constituer le texte musical de *Don Juan:* œuvre identique à celle du philologue qui, voulant publier une tragédie de Sophocle ou une comédie de Térence, aurait à comparer des versions différentes, à remonter aux sources, et à se faire une opinion sur certains points controversés (1). Le second s'est chargé d'établir le texte littéraire; le troisième s'est occupé des costumes et de la décoration. Grâce à ces travaux préliminaires, conduits d'après les principes de la méthode historique, on est arrivé à reconstituer, non pas la première représentation donnée à Prague le 29 octobre 1787, et sur laquelle on manque de renseignements, mais celle qui fut donnée à Vienne l'année suivante. Chez nous, où le devoir d'être exact s'imposait peut-être davantage puisque nous avons la bonne fortune de posséder le manuscrit de Mozart, on ne s'est pas embarrassé de tant de scrupules. A l'Opéra, on a d'abord pris l'édition Peters (sans se douter qu'elle n'avait aujourd'hui aucune autorité (2)), et, ce qui est plus grave, on l'a traitée comme un palais qu'il faudrait *agrandir* et restaurer; on a fait partout sévir le racloir, le badigeon et la pioche. Montalembert se plaignait qu'on eût fait de l'Église de Saint-Denis un effroyable gâchis de monuments, de débris de tous les temps et de tous les genres confondus dans un désordre sans nom. « Ce n'est plus, disait-il avec indignation, qu'un véritable musée de bric-à-brac... *On est allé chercher dans nos dépôts d'antiquités nationales, aux Petits-Augustins et ailleurs, des statues, des bas reliefs, des fragments tels quels. On les y a transportés, et on les a arrangés en un musée complet* ». Nous savons aujourd'hui qu'une œuvre musicale, fût-elle consacrée par l'admiration du monde civilisé, peut être transformée, elle aussi, en musée de bric-à-brac. On s'est dit d'abord que cet opéra sans ballets était chose bien fade, et on s'est appliqué,

---

(1) Sur les études critiques dont le texte musical de *Don Juan* a été l'objet, voir les notes du chapitre d'Otto Jahn (*Mozart*, 2e partie, pp. 344-456) et, en particulier, la note 171 (p. 398).

(2) A l'Opéra-Comique, on a utilisé l'édition Gugler, et, sans doute, on a cru mieux faire; mais il y a deux éditions Gugler: la première, publiée en 1868, a été annulée par l'éditeur lui-même, comme inexacte, et c'est celle que M. Dambée a consultée; la seconde, publiée en 1875 à Leipzig, chez Leuckart, est *la seule correcte*. Or, elle paraît inconnue à Paris; on la chercherait vainement à la Bibliothèque du Conservatoire ou à la Bibliothèque de l'Opéra.

comme dit M. Jourdain, à le régaillardir un peu par ci par là. En utilisant de maladroits arrangements d'Auber et de Saint-Léon — qu'on avait le devoir d'écarter comme une impertinence — on y a introduit une anthologie chorégraphique de cinquante-sept pages, faite avec des lambeaux de symphonies, des morceaux de quatuor et de quintette, une marche empruntée à une sonate pour piano ... En outre, on ne s'est point privé de supprimer un certain nombre de parties qui ont paru froides et traînantes, indignes sans doute de la scène française; enfin les additions succédant aux ratures, un plan nouveau s'est superposé au plan primitif. Imaginez un Eros affublé d'accessoires de cotillon ou un Orphée mis en pièces par les Bacchantes: voilà le *Don Juan* que notre « Académie Nationale de Musique » a osé nous présenter (1). Quant à l'Opéra-Comique, il a rivalisé de zèle et refait le *drama giocoso* de Mozart en y introduisant, lui aussi, un recueil de morceaux choisis.

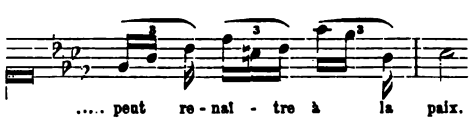
On n'a pas traité avec plus d'égards le *Joseph* de Méhul, dénaturé par les mêmes procédés. Très éloigné de vouloir écrire une grande partition, Méhul s'était borné (comme en témoignent les fragments autographes qu'on possède au Conservatoire) à traduire quelques scènes de choix qui, par la nature du sentiment exprimé, semblent appeler la mélodie; aussi avait-il présenté son poème sous le titre modeste de « drame mêlé de chant » (2). On a jugé à propos d'en faire un grand opéra. Les quatorze morceaux disposés comme de charmantes et discrètes illustrations dans le texte d'Alexandre Duval,

(1) Pour montrer que je n'exagère rien, il suffira d'énumérer les parties qui ont été ajoutées au seul 3ème acte (lequel est, bien entendu, un 2ème acte, dans l'édition Peters): dix pages d'*entr'acte* — huit pages de *récit* — deux pages de *récit* — treize pages de *récit*. (Là, une coupure supprimant sept pages du texte gravé). — Deux pages de *récit*. (Là, nouvelle coupure, depuis la p. 263 jusqu'à la p. 268; et, *dans l'intérieur de cette coupure*, devenue une sorte de tranchée favorable à des opérations diverses, un énorme paquet, où l'on trouve ceci : 1° d'abord, vingt pages de manuscrit cousues et condamnées, — repentir d'adaptateur qui se corrige lui-même après avoir corrigé Mozart; 2° un trou béant, je veux dire une division qui met fin à un 3ème acte, fait baisser le rideau pour une pause d'un quart d'heure, et ouvre un *quatrième acte!* 3° cinq pages d'*entr'acte*; 4° six pages de *récit*; 5° un *Rondo*). Etc. etc. — Dans l'ensemble de la partition qui figure au pupitre du chef d'orchestre, le nombre des pages ajoutées s'élève à *deux-cent-vingt-huit!*

(2) Voir la préface de l'édition Émil Vogel (Peters).

ont été reliés à l'aide d'*une autre* musique, composée primitivement pour *un autre* objet; il fallait pour cela remanier les parties dialoguées: on les a fait mettre en vers par M. Armand Silvestre, lequel n'était peut-être pas désigné pour retoucher un livret d'opéra qui ne laisse aucune place aux lieux communs de la sensualité. *Fidelio* a eu un sort analogue. Je sais bien que M. Bourgault-Ducoudray et M. Gevaërt, auteurs de ces arrangements, offraient toutes les garanties qu'on peut attendre d'artistes et de savants de premier ordre; mais leur devoir était de se refuser à pareille besogne. On ne corrige ni Beethoven ni Méhul. — Quel dommage que Victor Hugo ait été un « visuel », comme disent les philosophes, et n'ait pas songé à réclamer pour la musique le même respect que pour les monuments de l'architecture!

J'ai parlé de *Don Juan*, de *Joseph* et de *Fidelio*, pour rappeler des faits bien connus du public; mais j'aurais pu prendre mes exemples dans n'importe quelle autre partition. Ainsi, à l'Opéra, on a rendu méconnaissable *Guillaume Tell*; on s'est permis de supprimer (édition Brandus et S. Dufour) les pages suivantes: 161 (7 mesures), 173, 178 et 179, 193, 209 à 215, 223 à 229, 245 à 248, 292 à 303, 380 à 388, etc., etc. Le 3e et le 4e actes sont un véritable fouillis, où le « tripatouillage » règne en souverain. Et combien de mutilations de détail on pourrait relever! Tout le monde connaît ce joli dessin mélodique, plein de grâce et de souplesse, qui revient souvent dans une scène célèbre:



Or la note la plus élevée de ce passage, (*fa*), est alourdie et surchargée, *sept fois de suite* ....., d'un point d'orgue. Il y a d'autres changements qui touchent au comique!

La *Prise de Troie*, de Berlioz, n'a pas trouvé grâce devant ce parti-pris de dérangement; M. Camille Bellaigue dans la *Revue des Deux Mondes* et M. Alfred Bruneau dans le *Figaro*, en ont signalé les fâcheuses déformations. Je n'y reviendrai pas (1).

(1) Je dois dire cependant, en ce qui concerne la *Prise de Troie*, que M. Taf-

A côté des abus qui sont l'œuvre des directeurs, que dire des licences prises par les chanteurs avec la complicité des chefs d'orchestre? « Dans ce qu'on exécute intégralement, dit M. Saint Saëns, croyez-vous qu'on vous donne la pensée de l'auteur? nullement. Les interprètes sont possédés toujours et partout d'une idée fixe: faire des changements, en faire le plus possible, pour substituer leur propre création à celle de l'auteur. Les plus illustres ont donné l'exemple » (1). Récemment, dans un concert très officiel, un ténor de l'Opéra-Comique chantait quelques pages d'une œuvre qui devrait être respectée entre toutes: l'aubade de Milio dans *Le Roi d'Ys*. Cette mélodie, exquise de grâce et d'expression juste, se termine par le mot *mourir*, murmuré 'pianissimo' sur la même note du médium. Mais un chanteur qui connait son métier et qui a reçu l'enseignement officiel n'aime pas à conclure sur une sorte de gémissement en demi-teinte; il faut qu'arrivé à son dernier coup de gosier, il enlève son public en déployant cette puissance d'organe que l'auteur de *Samson* a comparée « au sifflet des locomotives entrant en gare »: notre ténor a donc transporté à l'octave supérieure la dernière note du mot *mourir*, et l'a lancée 'fortissimo' à pleine voix. Cela rappelle,

---

fanel, chef d'orchestre — coupable sans doute d'avoir consenti à certains remaniements — a montré un sens critique admirable, digne de tous les éloges, en corrigeant les nombreuses fautes qui se sont glissées dans l'édition allemande (Peters) avec laquelle il conduisait ses musiciens. Il n'a pas seulement rectifié de nombreux lapsus: une *triple croche* au lieu d'une *quadruple* (p. 53, partie des violons); une *noire* au lieu d'une *croche* (p. 54, ibid.); un *ut* au lieu d'un *si* (p. 60); un *ut* au lieu d'un *ré* (p. 67); un *la* au lieu d'un *mi* (p. 78); un *ré* ♭ oublié à la partie des violons (p. 81); un *fa* au lieu d'un *sol* (p. 84); un *ré* ♯ au lieu d'un *mi* ♯ (p. 128), etc.... Il a rétabli maintes fois la vraie pensée de l'auteur: ici, en supprimant une partie de cors et en la faisant récrire à la partie de trompette en *ré* ♭ (récit de Cassandre, p. 49); là en rétablissant 4 mesures oubliées (1er et 2e trombones, entrée d'Ascagne, p. 88 et 89); ailleurs en écrivant deux fois une mesure qui n'a été écrite qu'une seule et en relevant une partie écrite une octave trop bas (p. 94 et 103); enfin en remettant à leur vraie place certaines indications de nuances (comme le *crescendo* — p. 107, scène d'Andromaque — qui doit affecter la première partie de la mesure, clarinettes I, et non la seconde), etc.... M. Taffanel — sans que le public s'en doute — a fait, sur la partition de Berlioz, un travail aussi beau que celui des meilleurs philologues éditant un chef-d'œuvre de la littérature antique.

(1) *Harmonie et mélodie* (1885), p. 177.

pour revenir aux scandales que dénonçait Montalembert, la transformation du cloître de Soissons « en tir d'artillerie ».

Nos théâtres lyriques, comme l'écrivait Berlioz il y a vingt ans, « sont les mauvais lieux de la musique, et la chaste Muse qu'on y traîne, ne peut y entrer qu'en frémissant ». Nos grands concerts sont-ils plus honnêtes? oui, sans doute; mais ils laissent beaucoup à desirer. J'en donnerai une seule preuve qui me dispensera des autres, et qu'on ne me reprochera pas d'aller chercher dans un petit coin. Le plus grand titre d'honneur dont s'enorgueillisse notre meilleure société musicale, celle des *Concerts du Conservatoire,* est l'exécution « intégrale » de la Messe en *si mineur* de J. S. Bach. Or, tout en rendant hommage au mérite de la Société, voici les reproches qu'on peut lui adresser: 1° Elle a fait des coupures. Dans le *Kyrie,* après le duetto des deux soprani, elle a supprimé un chœur à quatre voix et orchestre; dans le *Gloria,* elle a supprimé d'abord un autre chœur à quatre voix et orchestre sur les paroles *gratias agimus tibi propter magnam tuam gloriam,* puis, après l'air du contralto *qui sedes ad dexteram,* un aria pour basse, accompagné par un « corno da caccia » et deux hautbois. Pour abréger: elle a annulé cinq morceaux (sur 26). 2° Sans se préoccuper de la liturgie à laquelle Bach s'est conformé et au risque d'altérer la physionomie générale de son œuvre, elle y a introduit des divisions arbitraires. On voit en effet, dans le programme rédigé par M. Tiersot, l'*Agnus Dei* et le *Dona nobis pacem* former un groupe à part et une sorte de cinquième acte, alors que le compositeur les avait réunis aux deux pièces qui les précèdent immédiatement. 3° Elle a interverti l'ordre de certaines parties de la Messe, en mettant avant l'*Hozanna,* le *Benedictus* qui doit être entendu après; — et j'ai bien peur que le motif de cette interversion ne soit du même ordre que l'esthétique du chanteur qui voulait finir son aubade par une note retentissante; car le *Benedictus* est un air de ténor, tandis que l'*Hozanna* est un chœur à huit voix! 4° Enfin, au début de l'œuvre, — alors que dès la première mesure nous devons être jetés en plein contre-point vocal — elle a placé un petit solo d'orgue! (1).

---

(1) Ces changements sont d'autant plus inexcusables, que M. Taffanel avait

Ces mutilations, dont chacun pourrait allonger indéfiniment la liste avec ses souvenirs personnels, se font chaque jour, non seulement sans alarmer l'autorité supérieure, mais avec son concours, grâce à des subventions inscrites au budget, dans des établissements très fiers de leur vieille origine comme de leur caractère « national », et qui disent volontiers — surtout quand ils ont à répondre à l'appel d'un débutant — que leur fonction est celle d'un musée où l'on garde les chefs-d'œuvre du répertoire. Rappelons-nous maintenant ce qu'on a fait pour les autres arts, et comparons!

II.

Je voudrais faire passer sous les yeux du lecteur quelques textes officiels qui ne laissent pas d'être amusants quand on les lit en musicien. La musique n'y est jamais nommée; il semblent cependant avoir été écrits spécialement pour elle, tant il est vrai que les idées sont plus compréhensives, et quelquefois plus intelligentes que ceux qui s'en servent. Il est impossible de les parcourir sans que le souvenir des abus que je viens d'indiquer se présente à l'esprit, comme un harmonique nécessaire de la parole ministérielle.

La circulaire de 1832 disait aux Préfets: « à différentes reprises les Ministres du Culte ont fait des *réparations* et des *changements* dans les Églises et autres édifices consacrés, *sans prendre l'avis des autorités* chargées de veiller à la conservation des monuments historiques. Des Églises ont été grattées, de vieilles peintures badigeonnées, des objets d'un curieux travail pour la ciselure ou la serrurerie *ont été remplacés par d'autres d'un travail moderne en désaccord avec le style général du monument où ils sont employés.* Je vous invite en conséquence à refuser votre autorisation à tous les changements et à toutes les opérations importantes qui seraient demandés, si ces demandes ne sont pas approuvées par M. l'Inspecteur général des monuments historiques, ou, à son défaut, par une commission

---

à sa disposition et sous les yeux l'édition Rietz (de la *Bachgesellschaft*) qui, d'après les sources conservées à la Bibliothèque du Roi de Saxe et à la Bibliothèque Royale de Berlin, auxquelles on a joint un manuscrit, ultérieurement découvert, de Bach lui-même, donne le texte de cette Messe avec la plus grande exactitude.

d'architectes, d'artistes et d'antiquaires dont vous ferez choix ». Et la circulaire du 31 octobre 1845: « En principe, il ne peut être fait aucune réparation aux monuments classés, sans mon autorisation. En conséquence, vous ne devez autoriser, sans m'en avoir entretenu, *aucuns travaux d'agrandissement, aucunes modifications, même utiles, dans tout autre intérêt que celui de l'art, lorsque ces travaux et ces modifications seraient de nature à altérer la disposition primitive ou le caractère monumental d'un édifice* ». Il faut citer encore la circulaire du 22 avril 1852: « Nos monuments sont exposés à *des expériences dangereuses. Un zèle maladroit peut avoir des conséquences aussi fâcheuses que la négligence, et des réparations mal dirigées laissent toujours des traces plus funestes que le défaut d'entretien*... Je ne puis trop vous engager, Monsieur le Préfet, à porter votre attention sur les *usurpations* ou *tolérances déplorables* par suite desquelles plusieurs monuments sont entourés et masqués de *constructions parasites* ». Il n'y a pas moins de quatorze circulaires, — tant il est difficile de faire triompher les idées les plus sages! — rédigées dans cet esprit et renouvelant les mêmes instructions formales. Je ne puis m'empêcher de citer encore quelques lignes de la dernière, signée, le 8 octobre 1874, par le Directeur des Beaux-Arts: « Des monuments d'un grand intérêt pour l'histoire de l'art sont l'objet *de travaux déplorables qui altèrent leurs dispositions primitives et sont de véritables mutilations.* Je vous rappelle donc que tout projet concernant un édifice classé doit être soumis à mon approbation avant d'être suivi d'exécution. Vous ne devez autoriser *aucun agrandissement dont les plans et devis n'auraient pas été soumis à l'examen de la Commission*... J'appelle tout particulièrement votre attention sur certains travaux, tels que le badigeonnage et le grattage; c'est déshonorer un monument que de lui faire subir l'une ou l'autre de ces opérations ».

Ces circulaires ont été réunies, il y a quelque temps, en une brochure que l'Administration a fait envoyer à tous les Préfets. Comme il est regrettable que ce code d'honneur et de probité artistiques n'ait pas été envoyé aussi aux Directeurs de nos deux grandes scènes lyriques! Il leur eût inspiré quelques sages réflexions et peut-être quelques remords. Qu'ils me pardonnent si j'ose les comparer à de simples préfets!

Ces prescriptions ne sont pas restées sans effets dans le domaine restreint qu'elles voulaient protéger. Un jour, le Conseil de fabrique de Saint-Ouen de Rouen se permet de faire placer un certain nombre de statues dans le chœur et dans la nef de l'Église. Le Ministre déclare que ces statues « défigurent le monument » et qu'il faut les enlever. Le Conseil de fabrique se réunit pour délibérer (30 juillet 1879) et refuse d'obéir à l'injonction. Nouvel ordre du Ministre. Le Conseil dit qu'il s'est imposé des sacrifices considérables; que ces statues sont des objets mobiliers n'altérant pas le caractère essentiel du monument et que quelques-unes « sont en place depuis plus de dix ans ». Il se retranche enfin derrière les droits que lui accorde le décret organique de 1809. Le Ministre rappelle alors les circulaires adressées aux Préfets, et menace de saisir la juridiction civile... Le Conseil de fabrique a fini par capituler. Les statues ont été enlevées. Tenez pour certain qu'il faudra une révolution dans nos mœurs administratives pour que les musiciens puissent se réjouir d'une victoire de ce genre! Aux yeux d'un archéologue ou d'un artiste, les ballets et les récits imposés à *Don Juan* et à *Joseph* constituent exactement le même non-sens que les statues parasites dans la nef de Saint-Ouen; mais d'abord, s'il est vrai qu'« au théâtre, ce qui a été coupé ne reparaît plus » (1), il ne l'est pas moins que possession vaut titre pour les surcharges et les gloses qui usurpent la place du vrai texte. En outre, un Directeur d'opéra est une puissance, à qui on ne donne pas des ordres comme à un Conseil de fabrique...

Un autre fait montrera l'abîme creusé entre la musique et les arts voisins. On sait que la place Stanislas, à Nancy, est, avec la place Vendôme, à Paris, et la place de la Bourse, à Bordeaux, un type du style noble et sévère de l'époque de Louis XIV, un peu modifié par les élégances du XVIIIe siècle. Sur cette place de Nancy, il y a un Hôtel de Ville, obligé d'avoir, comme tous les autres, des placards administratifs. Or, dans son dernier Rapport sur le budget des Beaux-Arts, M. Georges Berger, non sans raison d'ailleurs, est allé jusqu'à demander l'*enlèvement de ces placards*, en disant qu'il

(1) Saint-Saëns (ibid.).

faut combattre « le mauvais esprit, irrespectueux *des lignes pures et des nobles ordonnances des beaux édifices* », et qu'au « Vandalisme » l'État « doit opposer une façon impeccable de comprendre le respect dû au bel art de l'architecture *dans les édifices dont la garde lui est confiée, quelles que soient leurs affectations* » (1).

On le voit, les arts du dessin jouissent d'un privilège. La loi de 1887 a pour eux des tendresses de mère qui vont jusqu'au raffinement. Elle exige l'approbation du Ministre non seulement pour des travaux d'agrandissement, mais « pour des travaux tels qu'installation de chauffage, d'éclairage, de distribution d'eau et autres, qui pourraient modifier une partie quelconque du monument » (2) (art. IV). Elle place si haut les intérêts de l'art et de l'histoire, qu'elle a fait, en leur faveur, une atteinte au droit de propriété. A la Chambre des Pairs, le 12 mai 1840, Montalembert, soutenu par le duc de Broglie et approuvé par Vivien, alors Garde des Sceaux, avait demandé, au nom de l'utilité publique, l'expropriation des monuments d'art: et dès la première séance de la Commission des Monuments historiques, Vitet avait repris le même vœu « afin de dégager certains édifices encombrés par des constructions ». Aujourd'hui, la loi donne au Ministre le droit « de poursuivre l'expropriation des monuments classés, alors même qu'elle est refusée par le particulier propriétaire » (art. V); elle va enfin jusqu'à déroger aux règles du droit commun, en affranchissant les immeubles classés « des servitudes d'alignement et autres qui pourraient causer leur dégradation » (art. IV, par. 3).

En tournant sa sollicitude d'un seul côté et en agissant comme si l'art musical n'existait pas, l'esthétique officielle a créé les anomalies suivantes:

A l'Opéra, l'État s'est réservé l'entretien du monument (extérieur et intérieur de la bâtisse) pour le gros œuvre et les parties artistiques. Lui seul a le droit d'y mettre la main. Quant à la façon de traiter les chefs-d'œuvre du répertoire sur la scène de ce même

---

(1) *Rapport fait au nom de la Commission du Budget etc. (Service des Beaux-Arts)* par M. Georges Berger, député, pp. 10 et 11, Paris, 1897.

(2) Lors de la discussion devant le Sénat, M. Combes proposa un amendement pour atténuer ces interdictions draconiennes, mais cet amendement fut repoussé.

Opéra, il s'en désintéresse. Ainsi, dans un théâtre, le Contenant paraît plus précieux que le Contenu!

Le mur du théâtre d'Orange — n'y touchez pas, il est classé! — est protégé par les quatorze circulaires, par le Directeur des Beaux-Arts, par le Ministre, par la Commission des Monuments historiques, par une loi que le Conseil d'État, le Sénat et la Chambre des Députés ont élaborée; pour lui donner toute sa valeur, on l'a fait bénéficier, comme l'amphithéâtre romain d'Arles, d'une expropriation; — mais ce qu'on joue devant ce mur, que ce soit du Sophocle, du Massenet ou du Méhul (il a été question d'y transporter *Joseph*), on peut le déformer en toute sécurité.

III.

Pourquoi le législateur n'a-t-il pas mentionné la musique à côté des autres arts? S'il l'exclut de ses classifications, quelle est donc la place qu'il lui assigne? La considère-t-il comme une science? A-t-il voulu rester fidèle aux traditions du Moyen-Âge, qui, en souvenir de Pythagore, avait placé la musique dans le *quadrivium*, à côté de l'astronomie? S'est-il dit, avec Leibnitz, qu'elle est « un exercice mental et inconscient de pure arithmétique »? — théorie ingénieuse qui met Beethoven au dessous d'un Inaudi (car, d'après elle, il ne faudrait voir dans les mathématiques qu'une musique arrivée à la conscience d'elle-même). — A-t-il cru, avec quelques physiologistes modernes, qu'il fallait abandonner la musique à ceux qui étudient notre système nerveux et la structure de notre oreille? A-t-il pensé, avec Schopenhauer, que la musique exprimait l'âme du monde — *universalia ante rem* — et qu'à ce titre elle appartenait aux métaphysiciens? A-t-il pensé, au contraire, avec un autre groupe de philosophes non moins distingués, que la musique n'exprime rien du tout, pas même la joie ou l'angoisse de vivre, et qu'elle est une suite de vagues arabesques dont le seul rôle est de se mêler, d'une façon discrète, aux arabesques de la conversation?

Pourquoi n'a-t-il pas au moins considéré l'œuvre musicale comme capable d'intéresser un historien? (La loi dit, remarquez-le, que les monuments classés doivent avoir un intérêt artistique *ou* historique. Il y a donc là une seconde chance de salut). Peut-être a-t-il estimé

que « l'histoire s'écrit avec des textes »; et que, si elle a besoin de parchemins poudreux, si elle se nourrit de vieux manuscrits, si elle se régale de diplômes, de chartes, de médailles et d'inscriptions, elle n'a que faire de chansons. En ce cas, il ne fallait pas accorder à l'abreuvoir de Marly, aux arènes de Tintiniac dans le Corrèze, au cromlech du Conquet, à un certain nombre de pierres branlantes, de portes, de ponts et d'acqueducs, un privilège qu'on refusait aux œuvres des Mozart, des Bizet, des Berlioz et des Lalo.

Dieu nous garde de railler un seul des monuments classés par l'Administration des Beaux-Arts! Tous sont précieux et font partie de notre patrimoine national. Ils embellissent la France d'aujourd'hui et font mieux connaître la France d'autrefois. Avec des statues et des tableaux qui ont un évident caractère de beauté, il proposent à notre respect des objets dont aucun n'est à dédaigner, car l'homme laisse quelque chose de lui même dans tout ce qu'il touche; et je n'hésite pas à dire que si le hasard des fouilles archéologique nous mettait en possession du bassin de cuivre où ce coquin de Sisyphe prenait ses bains de pieds, il conviendrait de le mettre dans un de nos musées. Mais de grâce, ne soyons pas exclusifs!

Que la musique soit un art (un art *du temps*, où la symétrie, loi des arts *de l'espace*, prend mouvement et devient rythme) et qu'elle puisse — tout comme l'architecture qu'on a appelée « une musique gelée » — atteindre à tous les degrés du joli, du beau ou du sublime, c'est ce que nous n'aurons pas la sottise de vouloir prouver, pour ne pas ressembler à ces écrivains dont parle Labruyère et qui prendraient volontiers la plume pour dire que la Seine coule à Paris. Que la musique ait un sérieux intérêt pour quiconque étudie l'évolution des mœurs et qu'elle doive figurer parmi les « sciences auxiliaires » de l'histoire, c'est ce qu'il sera peut-être plus intéressant de faire voir, bien que la démonstration nous paraisse un peu superflue. S'il faut argumenter dans les formes, voici les deux objections que nous ferons au législateur de 1887.

Une des plus heureuses institutions de ce siècle est certainement la création, par Guizot, de ce *Comité des travaux historiques et scientifiques* (10 janvier 1835) qui, avec des transformations diverses, est resté le centre de toutes les grandes études d'histoire faites en dehors de l'Institut et de l'Université. En choisissant un certain

nombre de « Correspondants du Ministère de l'Instruction publique » et en leur donnant pour tâche de recueillir des documents inédits qui devaient être réunis entre ses mains, Guizot avait voulu que son entreprise fût, non pas un effort passager, mais « un long hommage et pour ainsi dire une institution durable en l'honneur des origines, des souvenirs et de la gloire de la France ». Or le programme de travail que Guizot avait donné à ses correspondants était une véritable encyclopédie qui ouvrait à l'esprit d'investigation une carrière sans bornes (1); il embrassait toutes les manifestations de notre génie national, et n'avait d'autres limites que celles de la civilisation. Désormais, on ne devait plus s'en tenir comme autrefois aux monuments écrits, mais faire une place très large aux monuments d'art, aux poésies et aux légendes populaires, aux découvertes de la science. Les successeurs de Guizot sont restés fidèles à cet esprit: « En donnant une organisation nouvelle aux comités institués en 1835, écrivait Fortoul, j'ai voulu mettre en présence *toutes les sciences historiques* » (2). H. Xavier Charmes a réuni en trois beaux volumes les documents qui permettent de saisir la pensée directrice de cette œuvre grandiose (3). Parmi les recommandations faites aux collaborateurs du Ministre, *la musique n'a pas été oubliée*. En 1840, M. Bottée de Toulmon, membre du Comité, engageait les Correspondants à rechercher les traités de musique du Moyen-Âge et à recueillir avec le plus grand soin tous les restes d'anciennes notations: « lorsqu'on trouvera, dit-il, de la musique avec des paroles en langue vulgaire, il faudra la copier avec la plus grande exactitude, mettre les points où ils se trouvent dans l'original; il est essentiel que les queues soient exactement conservées dans leurs positions et leurs dimensions; la valeur d'une note étant changée par la position mal observée d'une queue »; après avoir dit qu'il convient de chercher ces débris de vieilles notations jusques dans les parchemins employés

---

(1) Voir le « Rapport au Roi sur les mesures prescrites pour la publication des documents inédits » écrit par Guizot le 27 novembre 1834 (dans CHARMES, II, p. 12 et suiv.).

(2) Circulaire du 28 octobre 1853, adressée aux Correspondants du Ministère.

(3) *Le Comité des travaux historiques et scientifiques (Histoire et documents)*, 3 vol. par XAVIER CHARMES, Paris, Imprimerie Nationale, 1886.

par les relieurs pour la couverture des livres, il ajoutait: « Je finirai par l'assurance qu'aucun détail ne paraîtra puéril ou superflu dans cette partie où presque tout est encore dans le vague et dans l'incertain » (1).

Lorsque le Comité (par un décret du 13 septembre 1852) fut chargé de former un recueil des poésies populaires, M. Vincent donna des instructions tout aussi précises, d'où je détache seulement les lignes suivantes: « quand une mélodie présente ces deux caractères (ne point finir sur la tonique et n'avoir point de note sensible) qui sont pour elle un cachet d'antiquité, on conçoit bien qu'il est important de les lui conserver... Écrivez l'air tel que vous l'entendrez chanter, *et ne changez rien* » (2). Enfin, la circulaire du 28 octobre 1853 était accompagnée d'instructions où M. de la Villegille rappelait l'utilité des documents musicaux et la nécessité de les copier avec la plus stricte exactitude: « il faut, disait-il, reproduire avec grand soin les lignes qui composent la portée, quel qu'en soit le nombre, et surtout, ne pas négliger les lignes qni se trouvent souvent tracées à la pointe sèche dans l'épaisseur du vélin ou du papier » (3)...

Ainsi, Guizot et ses continuateurs ont fait entrer la musique, au même titre que les autres arts, dans une conception des études historiques dont la formule semble avoir été donnée par le poète latin: *quidquid agunt homines nostri est farrago libelli.* — Il s'agit de la musique du Moyen-Âge, dira-t-on peut-être, et nous n'avons pas les mêmes raisons de traiter avec tant de ménagements la musique moderne. — Si les œuvres musicales d'il y a six ou sept cents ans ont aujourd'hui une importance qu'on ne leur attribuait peut-être pas d'abord, n'en sera-t-il pas de même, dans six ou sept siècles, pour les œuvres d'aujourd'hui? Et ne convient-il pas, dès maintenant, de prendre des mesures pour qu'elles n'arrivent pas chargées d'interpolations et défigurées à ceux qui les étudieront plus tard? En outre, quelle est l'année, quel est le mois et le jour, à partir desquels l'œuvre musicale commence à être un document historique?

(1) V. Charmes (tome III, p. 370). Le mémoire de Bottée de Toulmon sur la musique a 13 pages.

(2) Charmes, III, pp. 381-383.

(3) Ibid., p. 337.

Voici la seconde objection, qui est d'ordre plus général et aurait pu nous dispenser de la première. La musique ne vient pas du ciel, quoiqu'en dise Musset; elle sort de l'humanité. Elle exprime donc quelque chose de l'humanité. Comme le langage oral dont elle n'est, à l'origine, qu'une floraison, elle a la valeur d'un fait sociologique; j'entends par là que le musicien qui compose ne tire pas de lui seul la substance de son œuvre, mais que la société dont il fait partie lui impose une manière de sentir et de s'exprimer déterminée par un certain état de la civilisation et par les caractères profonds de la race. Ainsi le murmure de la vague qui vient mourir sur la grève dépend des mouvements les plus lointains de la mer et des étoiles. Si cette loi est considérée comme une hypothèse, nous nous bornerons à dire plus simplement que les grands compositeurs sont exactement dans la même situation que les grands écrivains: le fond de la langue dont ils se servent, qu'il s'agisse de mélodie ou de littérature, vient du peuple. D'où il suit que la musique ne nous fait pas connaître seulement quelques âmes d'exception, héroïques ou délicates, religieuses ou voluptueuses, maladives ou sereines, qui se sont livrées à nous et ne pouvaient se livrer qu'à l'aide du langage des sons, mais qu'elle a une signification à la fois individuelle et générale; et que si l'Histoire n'a pas pour unique objet les institutions politiques ou la formation des États par la diplomatie et par la guerre, si « elle a pour but de soumettre à une connaissance scientifique et même à des lois scientifiques *toutes les manifestations de l'être humain* » (1), si elle est comme l'a conçue Taine, une grande enquête de psychologie, la musique est comme une pièce nécessaire des études historiques. Wagner a dit (2) que dans l'œuvre de Sébastien Bach se trouvait condensée « la vie *la plus intérieure* du peuple allemand ». Et en effet, celui qui négligerait de connaître des monuments tels que la Messe en *si mineur*, ne pourrait se flatter, eût-il lu la *Germania* de Perth, d'avoir pénétré tout le génie allemand. Allons plus loin: il ignorerait en quoi la pensée moderne diffère de la pensée antique.

---

(1) Gabriel Monod, *Du progrès des études historiques en France, depuis le XVIe siècle (Revue historique,* tome I, p. 26).

(2) Opuscule intitulé *Was ist deutsch?* — Comparez un jugement semblable de Philipp Spitta (I, p. xx).

Et comment ne pas reconnaître qu'en bien des cas l'œuvre musicale eut une évidente supériorité sur l'œuvre plastique? Quelle importance, par exemple, faut-il attribuer aux architectes et aux sculpteurs qui furent les contemporains d'un Bach, d'un Beethoven ou d'un Wagner? Qui sait leurs noms?

En France, nous n'avons pas de génie musical aussi largement représentatif que nos voisins. Ce serait cependant dommage de considérer nos opéras comme négligeables et de les abandonner à une ruine certaine. Par sa clarté, par sa grâce, sa poésie très superficielle et sa rhétorique sentimentale si longtemps fidèle à la *romance*, notre théâtre lyrique reflète quelques-unes de nos qualités aimables et quelques-uns de nos défauts. Il s'oppose à la symphonie germanique, comme une œuvre de l'esprit de société s'oppose aux manifestations d'une force de la nature; depuis Cambert jusqu'à M. Vincent d'Indy, il a reflété les changements du goût public, et sa ligne d'évolution a presque toujours suivi, parallèlement, celle du théâtre littéraire. Le ballet de cour, au XVIIe siècle, avec sa mythologie galante et ses fausses pastorales, est un document de premier ordre sur l'ancien régime; et si l'on nous donnait une reconstruction exacte du *Triomphe de Bacchus* ou de ce ballet où Louis XIV débuta comme danseur, nous en tirerions autant de profit que d'une visite aux salons de Versailles ou de Chantilly. Au XVIIIe siècle, le sens poétique, dont la littérature semble privée, s'est réfugié chez les musiciens comme chez les peintres; et si, pour juger cette époque, il serait imprudent d'oublier Watteau et Natier, il le serait tout autant d'oublier notre Rameau. J'ajoute que dans les pièces de nos anciens clavecinistes, d'un dessin si souple et si chargé de broderies, il est impossible de ne pas voir la ligne *rocaille* de certains monuments du temps. Au XIXe siècle, la musique s'est associée à toutes les transformations de l'esprit français, elle a montré ce besoin de renouvellement et de conquêtes qui nous pousse encore dans les directions les plus diverses: elle a eu ses peintres d'histoire, appliqués à retrouver et à exprimer par d'ingénieux moyen, ce qu'Augustin Thierry appelait « l'âme » des siècles passés; elle a eu ses orientalistes, épris d'exotisme; elle a eu ses génies cosmopolites cédant tour à tour aux séductions de l'Italie, de l'Allemagne, de la Russie, de la Norvège; elle a eu enfin ses révolutionnaires, ses détraqués et ses brouillons.

Le plus grand, dans la première période est certainement Berlioz, qui a fait passer dans ses œuvres toutes les fièvres de l'homme moderne. Or nul, plus que lui, ne permet de constater la solidarité des arts. Quand nous le voyons demander un orchestre de trois cents musiciens, et (à la fin de son *Traité d'Instrumentation*) un orchestre de huit-cents exécutants « dont la puissance et la mobilité égaleraient celles de l'Océan », il nous fait songer à Géricaut considérant comme toiles de chevalet des tableaux de dimensions épiques, et voulant faire de la peinture « avec des baquets de couleur, sur des murailles de cent pieds carrés ». Il fait surtout songer à Delacroix, au décorateur opulent et passionné, dont on a dit qu'en peignant il imaginait le coloris avant le dessin; n'est-ce pas le cas de Berlioz, chez qui l'invention de la couleur instrumentale précède presque toujours l'invention mélodique? Et ce reproche de peindre « avec un balai ivre » qu'on faisait au premier, ne ressemble-t-il pas à celui qu'on a fait au second, appelé par Gounod « l'apôtre des fausses basses? » Ne suit-il pas de là que si l'on veut connaître le rôle du sentiment et de l'imagination dans le style de l'École romantique, — point d'épanouissement du XIXe siècle, — il convient de mettre dans le même programme d'études, comme s'éclairant l'un par l'autre, *la Damnation de Faust* ou *les Troyens,* la *Barque de Dante* et *Hernani?*

Au moment où Decamps peignait sa *Patrouille turque* et son *Boucher turc,* Félicien David était à Smyrne, à Constantinople, à Jaffa, et, lui aussi, découvrait l'orient. Il y avait donc chez ces artistes très différents, un état d'esprit commun, dont l'histoire politique nous expliquerait facilement l'origine. Même parallélisme chez les maîtres qui leur succédèrent: la *Carmen* de Bizet, avec son style plein de touches rares et d'harmonies raffinées, doit aller de pair avec les toiles d'Henry Regnault et de Fromentin. Il n'y aurait qu'à suivre la pente du siècle, pour rencontrer, à chaque instant, de telles analogies. Les opéras de Meyerbeer eux-mêmes, d'un art brillant et fort, mais trop composite, ne ressemblent-il pas à ces monuments du règne de Louis-Philippe ou du second Empire, dont l'architecture est pompeuse, mais ne sut pas trouver des formes originales? Que dire de la musique contemporaine qui, par ses tendances contradictoires, témoigne de notre inquiétude et de notre état d'éparpillement? Un opéra vo-

luptueux de M. Massenet est un document sur l'état de l'âme française au seuil du XXe siècle ; dans une autre voie, MM. Bruneau et Charpentier complètent un mouvement qui fut inauguré en peinture par les Millet, les Courbet, les Bastien Lepage, en cherchant leur inspiration dans la vie populaire et ouvrière, ils ont fait pénétrer dans le vieil opéra mythologique quelque chose de l'esprit socialiste. Les œuvres de M. Camille Saint-Saëns, si difficiles à classer, sont une image de l'éclectisme français; et l'*Yolande* de M. Albéric Magnard intéressera un jour l'historien au même titre que les vers de M. Mallarmé, ou certains tableaux de nos *Impressionistes!*...

Nous sommes donc fondés à dire: ou bien l'État doit se désintéresser de la conservation des œuvres d'art, ou bien sa sollicitude doit s'étendre à la musique, comme à la peinture et à l'architecture.

Je sais bien qu'entre l'œuvre musicale et l'œuvre plastique, s'il y a parentage étroit et égalité d'intérêt, il y a aussi des différences: mais elles sont loin de pouvoir justifier l'oubli dont nous nous plaignons! Il faut cependant les indiquer, en toute équité, car le vandalisme de nos théâtre lyriques y peut voir de vagues « circonstances atténuantes ».

IV.

L'œuvre musicale semble protégée, par son immatérialité même, contre les atteintes du temps. Si d'aventure les livres où la sérénade de *Don Juan* est gravée étaient tous détruits, un simple acte de notre mémoire suffirait à la reconstituer; comment faire revivre, au contraire, un pastel de Latour, s'il lui arrive de « retourner en poussière »? Comment rebâtir les vieux édifices dont les pierres semblent avoir été descellées, une à une, par des mains invisibles?

Mais voici un monstre, séduisant et terrible, qui attend l'œuvre musicale au passage, l'oblige à prendre corps, et, s'il ne la met en pièces, s'abstient rarement de lui faire sentir ses griffes: le Théâtre.

Un palais, une statue, un tableau n'ont besoin d'aucun interprète; le spectateur se met à une distance convenable, et les laisse agir directement sur sa sensibilité. Un opéra — bien qu'on puisse lire une partition dans un fauteuil, comme un livre ordinaire — n'a d'existence véritable que quand il est joué. Entre le compositeur et

nous, pour créer le mouvement, l'émotion, la vie, doivent s'interposer des chanteurs-comédiens qui ont raison de se comparer non pas au clou auquel on accroche le tableau, mais au soleil qui l'éclaire. Et comme il leur est impossible de se placer exactement dans l'état d'esprit initial du compositeur; comme ils s'ajoutent à leurs rôles avec leur tempérament, leur imagination, leurs traditions d'école, leurs petites manies, leur *moi*, en un mot, — qu'ils ont pour règle de mettre en dehors et non de couvrir, — il en résulte une première et inévitable altération de l'œuvre musicale.

Il en est une autre à laquelle échappe l'œuvre plastique, et qui menace d'autant plus un opéra qu'il est plus beau et plus célèbre: c'est la nécessité où l'on est de traduire certains livrets. On est bien obligé, aujourd'hui que l'habitude est prise, de dire *Don Juan* au lieu de *Don Giovanni*. Cela fait deux syllabes de moins; soit, deux notes à supprimer. A chaque instant, deux langues de génies différents sont en conflit; et, le corps de la phrase littéraire étant modifié, la phrase mélodique ressemble à un vêtement qu'il faut raccourcir ou allonger, en lui faisant prendre de nouveaux plis. Le compositeur n'est pas toujours là, comme Wagner auprès de Nuitter, pour faire lui-même les corrections nécessaires!

Si elle a besoin d'interprètes et quelquefois de traducteurs, l'œuvre musicale (ancienne) est liée à l'emploi de certains instruments dont plusieurs sont inconnus des orchestres modernes. Il y a, par exemple, dans les partitions de Sébastien Bach, des flûtes, des trompettes, des haut-bois, des violes, qui sont tombés en désuétude, et qu'on a comparés à la faune abolie d'un âge primitif. On est bien obligé de s'en passer; par là, on change la couleur générale d'une symphonie, et l'opération n'est pas sans analogie avec celle du grattage ou du badigeonnage d'un monument.

Mais voici le péril le plus grave. Un architecte qui faisait avec les marbres ce que les peintres vénitiens faisaient avec les couleurs et qu'on a justement appelé le Véronèse de l'architecture, a construit en France un palais hors de proportion avec les œuvres qui devaient y être représentés. Au lieu de songer au caractère moyen de la musique française et de prendre là l'idée directrice de ses plans, il a travaillé pour un opéra idéal, abstrait, encore à naître, en partant de ce principe que « l'architecture des théâtres peut provoquer la création et

le développement de l'art dramatique » (1); c'est-à-dire qu'en réalisant le maximum de luxe dans le maximum d'espace, il s'est surtout préoccupé de l'avenir, et a cru pouvoir exercer une influence sur les compositeurs eux-mêmes en les incitant à produire des chefs-d'œuvre magnifiques. Il en est résulté un renversement fâcheux de la règle ordinaire, d'après laquelle la nature d'un monument est déterminée par celle du service qu'on y doit installer: ici, c'est le service qui se voit obligé de s'adapter au monument qu'on lui a fait et de se mettre en harmonie avec lui. Ainsi s'explique la tendance à retoucher le vieux répertoire, à altérer son caractère primitif, et à le soumettre à des « expériences dangereuses » en lui faisant subir « d'importants travaux d'agrandissement ». Sur cette vaste scène et devant cette salle éblouissante, on ne peut pas faire paraître notre musique nationale en lui disant:

Que la pauvreté de ta robe
Ne te fasse honte ni peur;

il faut la transformer en grande dame, la parer et la peindre, lui donner un long manteau traînant, avec un cortège de pages et de suivantes...

Dans ce palais où le jaspe du mont Blanc se mêle au granit d'Écosse, le porphyre rouge de Finlande au marbre blanc de Serravezza et au marbre vert de Suède; dans cette salle, — un quart plus grande que celle de la rue Lepelletier, — où règnent la pourpre et l'or, le public vient chercher le plaisir des yeux autant que le plaisir des oreilles. Il adore la musique, c'est entendu; mais il veut être ébloui, et participer lui-même au spectacle. On ne joue plus aux échecs dans les loges, entre les grands morceaux de bravoure, comme on faisait au XVIIIe siècle; mais on y cause comme dans un salon. Dès lors, si l'on croit avantageux d'amplifier et de « regaillardir un peu » quelque œuvre ancienne, à quoi bon se gêner? Comment des scrupules de puriste pourraient-ils faire obstacle à des intérêts matériels? Qu'importe à la plupart de ces auditeurs qu'on leur donne du Méhul authentique ou du Méhul d'imitation?

---

(1) Ch. Garnier, *Les Théâtres* (p. 19).

Il y a enfin une raison, supérieure peut-être à toutes les autres, qui explique le sans-gêne des Directeurs. En France, l'archéologie musicale n'est point une science régulièrement constituée. Depuis un demi-siècle, c'est l'imagination et le sentiment seuls qui ont développé notre goût musical; le mérite de nos progrès revient surtout à la partie purement instinctive du public, à ces amateurs convaincus qui fréquentent les concerts du dimanche et qui pendant une heure, debout, sans mot dire, dans une atmosphère étouffante, sont capables d'écouter religieusement le duo de *Tristan et Yseult*. La poussée est venue d'en bas; en haut — je veux dire dans les régions de l'enseignement supérieur — règnent l'indifférence, l'ignorance, et même l'hostilité. Les maîtres qui étudient avec passion toutes les formes de la pensée et qui s'acharnent souvent à travailler sur des hypothèses en tournant et retournant des choses où l'humanité a peine à se reconnaître, ne se sont pas encore avisés qu'un opéra pût être un objet d'études: et tel professeur du Collège de France, qui nous méprisera si nous ne savons pas scander un vers antique, ne croira nullement s'amoindrir en disant qu'il est « un profane » et n'a aucune compétence, si nous lui parlons de la mélodie sur laquelle ce même vers était chanté. Quand on parcourt l'histoire de la philologie au XIXe siècle, on est frappé de deux choses: d'abord, la musique a toujours été oubliée (1); en second lieu, toutes les mesures qu'on a prises pour les domaines limitrophes sont précisément celles qui lui auraient le mieux convenu. Il y a, par exemple, une société qui, bien à l'abri des entraînements du sens esthétique, recherche et publie les plus anciens textes de la langue française; une autre examine les livres à la loupe, et s'est donné pour tâche de les expurger de toutes les fautes échappées à la distraction des scribes et des typographes: des textes musicaux, qui offriraient si ample matière à des besognes de ce genre, nul de nos humanistes ne se soucie. Autour des chefs-d'œuvre littéraires, il y a la Sorbonne, et, autour de la Sorbonne, il y a les *Amis de l'Université*. Autour de la Comédie Française, il y a les Moliéristes qui feraient un beau tapage, sans doute, s'il plaisait à M. Claretie d'introduire quelques intermèdes

(1) Sauf dans les trois cas cités plus haut.

dans *Tartufe* ou dans le *Misanthrope;* autour de notre grand Musée National, il y a les *Amis du Louvre*, prêts à partir en guerre si un tableau était lavé à la potasse! Autour de nos écoles d'art appliqué, il y a l'*Union centrale des arts décoratifs*. Autour de l'Opéra, qu'y a-t-il? De banales curiosités cosmopolites, des préoccupations de parade mondaine, un dilettantisme sans chaleur, une foi fondée sur l'habitude, et qui, en entrant dans le temple, vient rarement pour adorer le vrai dieu. Nous n'avons même pas une Société *Rameau*, une Société *Berlioz*, analogue à la *Bachgesellschaft* de Leipzig, et au *Mozartverein* de Vienne. N'étant ni aidés, ni conseillés, ni surveillés, les directeurs en prennent à leur aise. Ils cèdent à des entraînements et à des influences qui n'ont pas pour contre-poids une organisation sérieuse de l'esprit musical. Au lieu de faire de l'art et de l'histoire, il font de l'exploitation. Ce ne sont plus des conservateurs de musées, mais des hommes d'affaires plus ou moins adroits.

Voilà, si je ne me trompe, toutes les « circonstances atténuantes ». Mais elles atténuent; elles n'effacent rien. Elles expliquent, sans excuser.

L'idée qu'il faut d'abord leur opposer, c'est qu'un grand théâtre national a un rôle d'éducateur à remplir, et qu'au lieu de se traîner à la remorque de l'opinion, il doit la former et la diriger. C'est un lieu commun de dire que les mœurs publiques ont une grande influence sur les théâtres; on oublie trop que les théâtres peuvent avoir, et ont en effet, une grande influence sur les mœurs. Ce principe posé, le simple bon sens suffit à distinguer quelques abus inévitables et d'ailleurs peu importants, de fautes grossières et inadmissibles.

Nous n'avons plus les instruments nécessaires à l'exécution fidèle d'une œuvre de Bach? Soit; nous nous résignons à cette lacune, bien qu'il paraisse étrange que, si nous entretenons un *Conservatoire*, il ne procure que les moyens d'exécution réclamés par l'École moderne, et ne « conserve » rien de ce qu'il faudrait pour les chefs-d'œuvre de l'École ancienne.

Les chanteurs veulent avoir une entière liberté pour l'interprétation de leurs rôles? qu'on la leur laisse, mais qu'on leur impose le respect absolu du texte musical, lorsqu'il a été régulièrement établi!

Que le chef d'orchestre soit investi, comme le voulait Berlioz, des pouvoirs d'un généralissime en temps de guerre, prêt à frapper les virtuoses, à la moindre incartade, sans égards pour les personnes ni pour les réputations. — *I lictor, liga ad palum!* — Mais c'est M. un tel; c'est Mlle une telle! — *I lictor!*

Les traductions de certains livrets sont inexactes? qu'on les fasse refaire par des spécialistes! Il en existe, pour la *Tétralogie* de Wagner, qui sont adéquates au dessin mélodique; il est donc possible d'en avoir de semblables pour d'autres maîtres.

La salle parait trop grande? le cadre disproportionné avec le tableau? Développez la mise en scène et la figuration, mais sans toucher à l'œuvre elle-même! Le public est frivole? Faites son éducation!

On dit: nous transformons un « drame mêlé de chant » en grand opéra, parce qu'aujourd'hui l'idée du drame lyrique s'est substituée à celle des anciens genres. — Quand on est entré dans la voie de ces concessions au goût moderne, pourquoi s'arrêter? Ce n'est pas seulement de l'ancien opéra sans unité que nous nous sommes détachés! Ainsi, nous n'aimons plus les couplets; pourquoi ne pas supprimer les couplets dans *Don Juan* et dans *Joseph?* Nous aimons assez les dissonances dans un drame musical; pourquoi ne pas introduire quelques dissonances dans l'orchestration de ces mêmes opéras, sauf à les retirer, dans vingt ou trente ans, et à les remplacer par d'autres modifications si le goût du jour les exige?

On dit encore: en « agrandissant » *Don Juan* et *Joseph*, nous n'altérons pas leur physionomie et leur caractère général, puisque tout ce que nous y introduisons est emprunté aux œuvres de Mozart et à celles de Méhul. — Ce n'est pas le côté le moins plaisant d'une telle entreprise! Admettriez-vous qu'on récitât, au milieu du *Cid*, une Épître de Corneille à Scudéry, ou bien, au milieu de *Phèdre*, quelques pages de l'*Histoire de Port-Royal?* Suffit-il que la *Tristesse d'Olympio*, les *Djinns* et le *Chant de fête de Néron* soient de Victor Hugo, pour qu'on se croie autorisé à les introduire, bout à bout, dans *Ruy Blas* ou dans *Hernani?*

— Mais, dit l'Opéra, mon cahier des charges m'interdirait de représenter *Joseph*, si je n'y mettais point de récits. — Il faut donc vous abstenir de représenter *Joseph*. — L'Opéra-Comique ne serait-il pas fondé à dire, de son côté: Pour m'approprier les œuvres

de Meyerbeer, il faut que j'enlève les récitatifs et les remplace par des dialogues? Et si les théâtres s'empruntent ainsi leur répertoire après l'avoir corrigé pour les besoins de l'échange, quelle confusion! quel gâchis indigne d'une Administration officielle!

Il est temps de donner à ces doléances une conclusion pratique; quelques mots y suffiront.

Considérer les opéras comme des monuments « dont la conservation, au point de vue historique *ou* artistique, peut avoir un intérêt national », et dire que dès le jour où elle parait dans un théâtre ou un concert *subventionnés*, l'œuvre musicale est considérée comme « classée »;

Soumettre les Directeurs de théâtres lyriques et de concerts *subventionnés* aux règles qui ont été maintes fois formulées par les circulaires ministérielles adressées aux Préfets (entre autres, et pour la première fois, par la circulaire du 19 février 1841); c'est-à-dire, toutes les fois qu'ils voudront faire une « réparation » dans le répertoire, exiger d'eux: 1° une note sur l'état actuel du monument et sur les raisons qui leur paraissent justifier un remaniement; 2° l'indication de tous les changements qu'ils se proposent d'y introduire; 3° un état approximatif des dépenses nécessitées par ces changements; — et n'autoriser le commencement des travaux que si le Ministre a donné son approbation;

Spécifier dans les cahiers des charges et dans les contrats d'engagement signés par les Directeurs, les chanteurs ou les chef d'orchestre, que toute licence prise sans l'adhésion du Ministre ou de ses représentants, sera punie soit d'une révocation, soit d'une amende payée sur la subvention annuelle;

Définir exactement le rôle du Conservatoire, et le ramener à sa fonction primitive, qui était de *conserver;* lui rappeler que, dès le réglement du 15 Messidor an IV, les musiciens se réjouissaient de voir en lui une École destinée « à leur *rendre* les œuvres des grands maîtres » défigurées partout ailleurs, « à l'opéra principalement, où l'on ne reconnait plus rien aux morceaux » (1);

---

(1) *Journal de Paris*, textes cités par A. Martinet (*Histoire anecdotique du Conservatoire*, p. 49).

Enfin, comme mesure générale et préalable, adjoindre à la Commission des Monuments historiques quelques représentants de l'art musical, qui pourraient (comme semble le prévoir, en son article 6, le décret du 8 janvier 1889) former une sous-commission (1):

Telles sont les réformes que tous les hommes éclairés nous semblent devoir réclamer avec les musiciens. Si je ne me trompe, il est impossible qu'on ne les voie pas bientôt réalisées. Quand une idée juste est aux prises avec de vieilles habitudes, il lui faut quelquefois un siècle pour enlever à l'ennemi toutes ses positions; mais elle progresse peu à peu, fait reculer la routine et finit par triompher.

Il semble que nous soyons arrivés aujourd'hui à la troisième et dernière étape d'un progrès de ce genre. La Révolution, tout en réclamant le respect public des œuvres d'art, n'avait vu en elles que « des objets bien dignes d'occuper les loisirs d'un peuple libre »; la loi de 1887, point d'aboutissement de la longue campagne ouverte par Victor Hugo, s'est élevée plus haut: elle a compris que l'art, auxiliaire de l'histoire, avait un caractère national. Il ne reste plus qu'à réparer un oubli et à tirer la musique de son isolement, pour couronner d'une victoire définitive la *guerre aux démolisseurs*.

JULES COMBARIEU.

---

(1) Cette Sous-Commission n'aurait pas seulement à indiquer aux Directeurs les éditions dont ils doivent se servir, à apprécier tous leurs projets de reconstruction ou de simple changement, à assurer, en un mot, le respect dû au répertoire musical. Elle serait consultée utilement pour toutes les questions d'histoire que provoque la représentation d'un drame lyrique. Ainsi, il faudrait soumettre à son approbation tous les projets de décors; elle empêcherait que dans un opéra comme *Faust* on ne mît une décoration de style *Renaissance*, là où il faudrait une décoration *gothique*.

" TOSCA "

MELODRAMMA IN TRE ATTI DI GIACOMO PUCCINI.

Se Giacomo Puccini non avesse ancora musicato la *Tosca*, noi conserveremmo un'opinione più decisa della sua accortezza, come compositore teatrale; l'accortezza di aver scelto, sin'ora, que' soggetti che più convenivano al suo talento e alla sua indole d'artista, quale s'è palesata sin qui; per quanto, d'altro lato, mai come dopo la *Tosca* noi potemmo formarci un'idea chiara del suo ingegno, dello stato della sua forza immaginativa e delle sue possibilità tecniche. Dissi mai come dopo la *Tosca*, perchè quest'opera, come terzo saggio in un indirizzo d'arte, rivela molti tratti definitivamente fissi e completi nell'ingegno del compositore teatrale, non esplica qualità nuove nel musicista, mostra ribadite delle sue convinzioni note fin troppo e, purtroppo, esaurite delle risorse che gli portaron gloria e fortuna. E però può darsi che il tempo, questo inesorabile giustiziere, abbia pronunciata egli stesso la parola: basta. In ogni modo, nessuno, ch'io sappia, ha voluto ancora entrare in questo campo di considerazioni delicate e tutt'affatto oggettive — non c'è critica in Italia, mi diceva a Roma un musicista serio — ; nessuno ha voluto, a proposito di un giovane maestro valente e fortunato, affrontare delle questioni così moleste, malagevoli e scottanti. Così le affronteremo noi, con la modestia e sincerità come armi, e con la sola verità come scopo — noi, ai quali poche cose scottano nella vita e, oseremmo dire, anzi nessuna cosa scotta nel sereno campo dell'arte.

Tra le circostanze curiose che accompagnarono la prima esecuzione di quest'opera, a Roma, la più curiosa, e tutt'affatto di pubblico dominio, è questa. La prima sera un pubblico nervoso, im-

broncito, diffidente, accoglie *Tosca* con una certa freddezza, almeno rispetto al nome del Puccini; gli applausi sono contrastati, non molte le domande di *bis*, non numerose le chiamate al maestro. La seconda sera le cose cambiano. Gli applausi son quelli di una robusta maggioranza, che ha pretese continue di repliche, tutte gentilmente accordate; le approvazioni sono quindi continue, le chiamate numerose: un vero trionfo, e due esagerazioni sul conto della *Tosca*. Il pubblico del teatro Costanzi, questo *judex cum grano salis*, non fu mai elettrizzato in modo certo alla seconda rappresentazione, ma espresse il suo caldo interessamento in modo assai chiaro, e la frase del *freddo successo* restò la iettatura rientrata, se non il fiasco, di un illustre professore. E però io riconobbi allora il pubblico del *Costanzi* di un anno fa. I prezzi notevolmente ribassati gli avevan forse ridonata la sua faccia solita. Per cui riteniamo, senz'altro, che egli abbia corretto, come ha in fatti, il primo suo giudizio; riteniamo la seconda rappresentazione come la vera *première*, oppure non facciamo conto di nessuna delle due popolari manifestazioni, ciò che sarà forse anche meglio.

***

I lettori della *Rivista* conoscono certamente l'argomento della *Tosca*. Il libretto di Illica e Giacosa segue fedelmente il dramma di Sardou; uno sviluppo semplice, logico, continuo di scene attorno ad un soggetto tragico della più gran passione e compassione; gli episodi diligentemente curati incalzano, una vita scenica tutto moto ed interesse si delinea, passando con alternata vece alle esplosioni dell'amore, dell'eroismo e della scelleratezza.

Il secondo atto presentava, tra altro, un non facile problema di annodamento; vi dovevano entrare condensati gli episodi, che il Sardou svolge nel terzo e nel quarto atto del suo dramma. Se non era difficil cosa, pei librettisti, riuscirvi da un punto di vista poetico, al compositore si affacciavano delle difficoltà quasi insuperabili dal punto di vista musicale. Le atrocità di quest'atto, succedentisi in una serie così continua e prolungata di fatti, disconvengono positivamente alla musica. Puccini ha superato molte di queste difficoltà, e da maestro, ma non tutte; e le *peccata* sono rimaste e rodono forte in questo, che è il punto centrale di resistenza, il fondamento del dramma.

Il primo atto mi sembra il meglio sceneggiato. La condensazione di episodi, avvenuta nel secondo, ha necessariamente recato, come conseguenza, un accumulamento soverchio di materia drammatica, per di più troppo uguale e senza contrasto. Ciò ha messo il compositore in serio imbarazzo. Giunte a metà, queste situazioni scemano d'interesse. Gli è che una vita drammatica così intensiva non lascia troppo campo all'efficacia della musica. Una prova indiretta di ciò si ha in questo, che il compositore è stato periodicamente obbligato a sospendere l'azione per meditarvi sopra un qualche brano orchestrale. Sfortunatamente, per voler evitare una monotonia, egli è caduto in un'altra forse peggiore.

I poeti del libretto hanno ammanito cose che, per quanto non solo ammissibili ma belle nel dramma, diventano impossibilità musicali. La scena della tortura, o quella dell'interrogatorio di Cavaradossi, la scena finale dell'opera. Cito queste per essere breve. Nella prima il motivo dell'angoscia è spezzato, contraffatto dall'espressione musicale che, per essere vera, deve essere bilaterale, deve occuparsi cioè di Scarpia e di Cavaradossi-Tosca, e non può; dev'essere sincera e forte e sana per un lato, simulata, indifferente, lasciva per l'altro; il dramma può essere tutto ciò, ma la musica non può seguirlo; essa non è la poesia. Per la musica il fondo rimane sempre la sincerità assoluta della sua espressione, ciò che qui non serve. In fatti Scarpia usa un linguaggio troppo elevato e passionale. Il musicista ha bisogno di sfoggiare colla sua arte una favella decisamente sentimentale ed enfatica; mentre la poesia può trattenerne, limitarne, temperarne le espressioni, la musica non può: essa dà tutto o niente. E così Tosca non può mentire, non può tradire, musicalmente parlando. Nella seconda di dette scene, quella dell'interrogatorio, nè la importanza del dialogo fra Scarpia e Cavaradossi nè l'appiccicatura della *Cantata*, eseguita dietro la scena, lasciano un'impressione qualsiasi; sono momenti musicali che si confondono, cioè si elidono a vicenda. Altro è udir musica simultaneamente a un dialogo parlato, o ascoltare il suono di un istrumento nascosto, e ad un tempo attendere ad un'azione cantata e visibile sulla scena. Ma di ciò, forse, in appresso. Nella terza scena, data pure la persuasione di Tosca sulla sorte sicura di Cavaradossi, l'espressione musicale rimane sempre direttamente, assolutamente ottimistica; un fondo di presentimento

triste non c'è, quantunque io creda che il maestro poteva riuscire ad avvicinarsi, per lo meno, con il motivo medesimo, all'espressione che gli occorreva, se non avesse sbatacchiate tutte le porte orchestrali, e sciolte e sospintevi dentro e fuori a mucchi, tutte le individualità degli strumenti.

Il libretto della Tosca è concepito sul dramma fedelmente seguito del Sardou. Il motivo drammatico è dunque uno solo e medesimo, trascinato innanzi per tre atti. Come la musica difficilmente avrebbe resistito a questa gravitazione che è per essa una prova superiore, così i poeti ed il musicista hanno ricorso a espedienti — che, in realtà, si appalesano convenzionali — anche perchè, una volta messi su questa via, ad essi pareva di raggiungere una tal quale varietà. Vi sono riusciti? E quanto si vedrà. Tutti e tre gli atti di *Tosca*, non pertanto, rimangono imbastiti sul medesimo motivo. Questo eccesso di unità ha forse giovato al maestro, oppure ha messo in maggior luce il difetto, che è nella composizione del libretto e nella scelta dell'argomento? Quale musicista è in grado di esprimersi con interesse crescente su di un solo e medesimo motivo, sempre, durante tre atti? Nè l'arte di un Verdi nè quella di un Wagner avrebbe resistito a questa prova. Io non conosco, per questo rispetto, che una sola eccezione, *Tristano;* e però non è dei miracoli di questo genere che io voglio parlare. Ma nel fondo delle passioni umane, vediamo, per esempio, ne' *Maestri Cantori*, con quale decisa, finita e schietta delineazione particolare stanno i cantori popolani del corale protestante, i giovani di scuola e di chiesa intorno a David, le corporazioni de' mestieri che fan contorno ad Hans Sachs, i cori de' borghesi intorno a Veit Pogner; con quale finita delineazione vi sta la scena del secondo atto, a dipingere la vita popolare della vecchia Norimberga, la scuola de' musici cantori intorno a Bechmesser? Son quadri completi, non tratti incidentali di colorito. Vi stanno come cause di effetti necessari o come questi effetti medesimi. Prendete invece, nella *Tosca*, gli episodi de' chierici e cantori, della processione, coi relativi cori sacri, la festa della Regina Carolina, colla sua *Cantata*, e vi convincerete subito (ma sulla scena però) che essi non sono altro che puri espedienti per giungere quando all'uno quando all'altro effetto di varietà, o a un finale o ad una convenzione da teatro lirico le mille volte sfruttata e pur anco in vita. Sono effetti arbitrari

e vani; non quadri, ma chiazze di colore. Perciò, invece di delinearsi sull'azione, di facilitarla, di aiutare a compredérla, questi effetti vengono da essa assorbiti, come ad esempio, nel primo atto, il coro durante la processione, il quale diventa il dramma, con la figura passionale di Scarpia nel suo centro. Ora è questo un contorno possibile al dramma intimo di Scarpia? Può, deve, il coro parteciparvi in una guisa qualsiasi?

Ma, inoltre, i caratteri essi medesimi convergono tutti troppo nel motivo centrale del dramma, nesssuno eccettuato, senza che nessuno vi porti realmente una nota di varietà: Angelotti è un perseguitato politico, come Cavaradossi; Tosca odia Scarpia, precisamente come gli altri due; perfino la passione dell'amore viene in seconda linea.

***

La specie stessa dell'azione e la specie della poesia non convengono o convengono assai poco alla musica, ad eccezione dei momenti più lirici. Il dramma lirico borghese, colla sua poesia liscia e manierata, specie nei dialoghi, è un tentativo che presto sarà d'uopo abbandonare. E già musicisti di qualche valore, anche in Italia, accennano a questa tendenza. La musica scritta su questa poesia, esaurite le prime risorse effettuali (piccole curiosità di una specie che, a lato dell'opera accademica ed eroica, parve nuova, e risorse, del resto, chimeriche, perchè non tanto proprie della musica, quanto riverberi dell'arte sorella), si chiude per forza in un circolo troppo ristretto e antiideale di rappresentazioni, nelle quali i suoi lineamenti perdono libertà e spazio. Questa scuola è già virtualmente esaurita. Lo provano i lavori recenti, i mezzi con cui si sostengono, i quali implicano già di per sè una rinuncia al valore musicale, senza di cui però l'opera, per quanto possa avere fortuna, non regge nè al tempo nè alla critica.

Nei momenti in cui l'azione drammatica è più tesa, oggi, nel teatro lirico, si suona, si recita, si declama, e si grida invece di cantare — e il sistema, mi si dice, sarà esteso — vale a dire, si rinuncia all'elemento essenziale dell'opera in musica, la voce del cantore; ciò che non avrebbe mai fatto lo stesso Wagner, attorno al quale si fece tanta gazzarra, rimproverandolo meschinamente di essere uscito dalla linea di confine del canto (quale peregrina idea del canto!), per pas-

sare nel territorio della declamazione. Ma egli non scrisse mai, per i suoi attori, parole che, cantate, non fossero la stessa sublimazione di una sentita, ampia e solida idea musicale.

È una conseguenza del dramma borghese questo rilassamento della musicale idealità ed entità nel canto. Il fondo umano vi è troppo impuro, troppo soggetto ad alterazioni della primitiva sincerità, perchè nella veste musicale non debbano comparire delle incompatibilità storiche, realistiche, individuali, che ne conseguono; e delle due arti la musica, come arte non imitativa, soccombe. I librettisti della *Tosca* mi fanno l'impressione d'aver voluto esser presto in fondo al loro lavoro, un lavoro certamente ingrato. Finchè i poeti serviranno i musicisti con così limitata conoscenza dell'ufficio di costoro; finchè i compositori saranno così indulgenti o poco accorti da non sapere ciò che loro occorre; finchè i libretti si fabbricheranno, giudicando da uno schema sulla loro maggiore o minore attitudine ad essere musicati, salvo poi a introdurvi le opportune appiccicature, onde trarre il musicista d'imbarazzo e fornirgli stoffa per conseguire i suoi intenti; l'opera, in Italia, come risultato divertente di un colossale malinteso e di un arbitrio pur che sia, può dirsi ben lontana dalla sua buona giornata, anzi, se non temessi di usare una parola reboante, direi dalla sua redenzione; e questa non è certo la via da seguire onde trarla fuori da uno stato di abbiezione e di nessuna stimabilità, in cui si trova presso gli stranieri.

Per le ragioni esposte io non posso apprezzare il libretto della *Tosca*, e ciò non dal punto di vista della poesia in se stessa, ma in ragione dell'importanza che questa ha pel musicista, della presa che egli può avere sulla materia del dramma, e della ispirazione che può derivarne. Per me, in conclusione, il libretto della *Tosca* non è un dramma per musica.

***

Così, una volta nelle condizioni volute per capire le difficoltà che ha dovuto vincere il compositore, musicando questo libretto, bisogna rendergli giustizia. Egli n'è uscito bene, ha lavorato con coscienza e, nella generalità dei casi, ha scritto della buona musica. Indipendentemente da ciò, l'organizzazione del lavoro del Puccini, chiara tanto,

che ogni modesto spettatore subito la capisce, è il risultato di un talento teatrale rimarchevole, di meditazione e di pratica. Egli ha studiato con diligenza ed amore il suo soggetto; ha concepito la parte musicale facile, scorrevole, parecchie volte anche di getto e d'ispirazione. La sua vena, per quanto non ricca, nella *Tosca*, è sincera; mai egli l'ha sforzata; mai appariscono contorsioni, non ambizione soverchia, non isterica voglia di riuscire nell'astruso, nel capriccioso, nella originalità ad ogni costo, nella stravaganza. La melodia di Puccini, eletta e sentita, è un esempio di finezza, di proporzione, di semplicità, di chiara e schietta espressione umana, che in più d'un caso potrebbe servire di modello ai nostri giovani musicisti. Nella sua musica c'è un raro equilibrio tra la sostanza e la forma. La sua melodia non s'ingorga mai fra stiracchiature armoniche, non aspira a forti, ad acri sorprese, contorcendosi in linee innaturali; essa vuol essere soltanto ciò che può essere e, ho il piacere di dirlo, non si vergogna di essere melodia italiana. Il suo periodare è temperato, agevole, preciso. Si potrà forse negare di sovente l'originalità del suo discorso musicale; si potrà notare come le sue idee siano solo lievemente marcate di scintilla o siano sentite superficialmente in un ambiente armonico piano, facile, fors'anche limitato e talora monotono; ma l'artista è serio; egli non ha perduto il rispetto dell'arte sua, non la trascina a ridde barocche, a salti precipitosi, non la sfrutta per delle volgarità, per delle pose personali; la rispetta. Egli non fa esibizione di se stesso; si ritira in un angolo ignoto, perchè la sua opera appaia ciò che è, senza di lui. È insomma un'arte calma e dignitosa la sua, che si fa valere per ciò che è. Auber, per essere un finissimo, un grande musicista, non ebbe bisogno di nascondere che egli di una sinfonia di Beethoven non capiva nulla. Della sua ingenua gentilezza d'arte Puccini ha cosparso il dramma di *Tosca;* essa può essere non a bastanza circospetta, ma è scevra da esagerazioni, da volgarità e da pose, perciò la si deve stimare. E come la melodia, così è la sua tavolozza istrumentale; un buon esempio di forma, di eleganza e di temperatezza.

Io dissi, Puccini ha studiato il suo soggetto con diligenza ed amore. Che in questo studio egli non abbia proceduto con convinzioni precise, ma più si sia lasciato guidare da un felice istinto, è un mio dubbio. Ora l'istinto non basta: l'arte vera è figlia di genio indub-

biamente, ma anche di solidi principî. E dico questo, mentre ho ancor fresca l'impressione che m'han fatto diverse particolarità musicali delle scene, degli episodî o dei caratteri della *Tosca*. La prima di queste particolarità è l'uso del motivo tematico che, ad eccezione di due casi, cioè del motivo di Scarpia o di quello dell'Angelotti, è conseguenza d'istinto, di impressioni vaghe, ma non di idee chiare. Adoperato senza elaborazione circostanziale e senza trama sinfonica, il motivo tematico è una semplice reminiscenza e stanca presto. È un fuor d'opera, come una cabaletta tra le mani di Wagner. Poi un'altra particolarità mi ha fatto un' impressione non buona, cioè quella che concerne l'espressione musicale dei vari caratteri e del movimento scenico. Inoltre, non si può approvare l'uso delle descrizioni orchestrali che, nella *Tosca*, troppo scoprono il lor giuoco e diventan formule periodiche; nè, in fine, si può accettare l'uso di espedienti atti a fornir falsa materia di divagazione musicale, quando non sono proprie e vere concessioni, che l'istinto dell'operista fa al fuorviato gusto del pubblico.

***

Non occupiamoci per ora dei motivi tematici.

Io voglio prendere in esame due dei principali caratteri di questo dramma: Scarpia e Tosca. Il compositore ci presenta forse Tosca in preda a quella singolare agitazione, in cui ce la fanno immaginare le sue grida dietro la porta della chiesa? No, davvero. Il Puccini, introducendola nella scena, si serve del motivo del geloso amore di Tosca espresso dall'orchestra, motivo blando, placido, sostenuto, che egli conduce fino alla chiusa, senza che vi trasparisca la minima scossa, la minima convulsione ritmica. Tutte le nature non sono obbligate ad odiarsi e ad amarsi con la violenza di Tristano ed Isolda, convengo; ma l'incontro di due amanti, nello stato d'animo di Tosca e Cavaradossi, non può far sciogliere ad un tratto un inno di tenerezza placida ed espansiva; ciò può forse aver luogo in una fase successiva del loro colloquio. Per ora è un anacronismo musicale ed insieme una falsità drammatica. In questo caso, si nota nel compositore la poca pazienza che egli ha avuto di attendere a sciorinare la sua simpatica e fidente melodia; e, nel tempo stesso che egli non

ha colpita la caratteristica del personaggio, in questa determinata situazione, egli ha reso un cattivo servizio a se stesso, obbligandosi a prolungare una fase lirica, che rimane la stessa, senza ombra d'aumento.

Nel secondo atto, durante la scena della tortura, ma specie nella scena successiva, la musica non sostiene nessuno di questi due caratteri — Scarpia e Tosca — perchè l'uno si perde in lirismi esagerati, mentre nell'altro la passione ha delle soste, che in una situazione così tremenda sono inconcepili.

E lo stesso Scarpia che ha egli di musicalmente caratteristico? Il suo motivo unicamente, il motivo tematico che prende il nome da lui. Negli sfoghi suoi sentimentali ed erotici, sempre espressi con enfasi esagerata, egli non è nè più nè meno che un solito baritono lirico, come a Tosca si devono quelli di una solita prima donna. Nessuno può trovare in lui l'espressione della sua natura d'uomo orrendo, nel momento in cui egli non si rivela che un ipocrita e un libertino. Il suo sfogo lirico è, per ciò appunto, esagerato e falso sempre, ma specialmente nell'apostrofe cantata da lui, alla chiusa dell'atto primo, mentre, come dianzi avvertii, lo stesso coro sacro si confonde colla espressione passionale di Scarpia, tutto un finale lirico codesto, che poggia sull'interpretazione adulterata di un carattere e di una situazione. E tanto più falso è questo Scarpia, musicalmente, quando rappresenta a Tosca il quadro della tortura di Cavaradossi. Simile musica è, nel momento speciale, troppo enfatica; essa è in contraddizione col tipo del personaggio, cui si potrebbe ragionevolmente osservare, adoperando le sue stesse parole: *Quanto fuoco!*, perchè? Lo stesso Scarpia, nell'atto secondo, è sorretto talora da una espressione musicale galante e vaporosa, e tal'altra, da una lirica passionale propria di un'indole sensitiva e delicata; i due precisi contrapposti del primo atto. Si direbbe veramente una buona pasta d'uomo quello Scarpia, tutto cuore e sentimento, una creatura affascinante, un ornamento del suo sesso. Decisamente la regina Carolina era servita male.

***

Troppo di rado l'ambiente si delinea musicalmente, nella *Tosca*, con caratteri e motivi a sè. Nella seconda scena del primo atto, il

sagrestano chiama a raccolta la cantoria, annuncia la sconfitta del Bonaparte e canta la sua strofa gioconda sopra un motivo di valzer; sullo stesso motivo lo seguono gli allievi e i cantori della cappella, i chierici e i confratelli. Arriva Scarpia, e tutto cambia di un tratto. Ci vogliono di questi contrasti repentini per fare di Puccini un pennellatore musicale conciso ed efficace. Ma quando, nel nuovo ambiente che si è formato, gli avvenimenti incalzano, egli è tutto un blocco di musica convenzionale che il compositore ci presenta, senza distinzione di tipi e graduazione di forme espressive; e allora descrizioni e perorazioni e romanze e duetti si succedono rassomigliandosi a vicenda. Non si saprebbe dire, subito subito, in base alla potenzialità della musica, in che cosa il secondo atto sia diverso dal primo. Se per l'aggiunta di qualche dettaglio esteriore alla scena, o per la speciale impronta degli avvenimenti, la musica è virtualmente soggetta a certe varianti, essa rimane, in sostanza, troppo identica; essa non caratterizza i fatti, ma li subisce, sottolineandoli con forme trascendentali e stereotipe. Vi sono, nella *Tosca*, due dozzine all'incirca di fermate nel succedersi dei fatti, riempite da brani orchestrali. Sono sistematiche e per ciò appunto valgon niente. Anzi nuociono. Un esempio: Quando Tosca, in preda a gelosia, perchè dubita, crede, che Mario la tradisca coll'Attavanti, lascia Scarpia, questi, che l'accompagna alla porta d'uscita, in causa della descrizione istrumentale che, troppo prolungata, lo costringe a intrattenersi fuori di scena, tarda, contro ogni verosimiglianza, a dar l'ordine a Spoletta di seguire all'istante l'innamorata del pittore. Essa avrebbe avuto tempo di dileguarsi: la fermata dell'azione offende. Quando Scarpia, tutto ad un tratto divenuto frettoloso, dice a Spoletta: *Tre birri..... Presto, seguila dovunque.....* ciò fa l'effetto di un'ironia. In quattro o cinque casi, però, il Puccini è riescito, quando con musica e quando senza, a delineare l'ambiente della nuova situazione, come col preludio del primo atto, col dettaglio delle campane al principio della caratteristica scena fra Scarpia e Tosca, con la graziosa gavotta — io alludo, in questi casi, al significato della musica dal punto di vista della situazione — col preludio del terzo atto, un effetto astratto certamente, rifiutabile come musica, ma non come poetico dettaglio d'ambiente; e con una melodia, che poteva essere efficace se altrimenti affidata all'orchestra, presso la chiusa dell'atto terzo; sebbene noi vedremo che, in alcuni casi, egli

ha raggiunto l'effetto desiderato con dei suoni sì, ma dimenticando di scrivere della musica.

Nell'altra specie di particolarità criticabili entrano i concertati, pezzi fortemente innaturali in quest'opera, insinuati alla leggera e senza talento, come effetti senza cause, effetti voluti ad ogni costo, a cui il pubblico è avvezzo, come la musica finale del primo atto, l'audizione della *Cantata* interna nel secondo, e il duetto dell'atto terzo; nel quale, tra dettagli bellissimi, il compositore dimentica se stesso al punto di far cantare, all'unissono e senza orchestra, una barocca frase per soprano e tenore; dolce rimembranza, per chi è più vecchio di me, dei bei tempi del furore Meyerbeeriano.

Vi sono altre particolarità, le quali entrano in queste categorie. Quando Scarpia esce dalla cappella degli Attavanti agitando nervosamente un ventaglio, l'orchestra accompagna le sue vivaci parole di rimorso e rimprovero a sè stesso, per essersi fatto annunziare da un colpo di cannone, con energici accordi squillati da' tromboni. Oh Oh! Quali note eroiche! E tutto ciò per un fallo confessato del capo della polizia. Tutta codesta scena non possiede, in realtà, forza sufficiente. È musichetta — la musichetta del sagrestano — quella che s'accompagna alle inquisitoriali ricerche di Scarpia, le quali, — sant'Iddio degli sbirri! — finiscono con una volata lirica sul motivo della gelosia, di cui Scarpia profitterà, e come! Quando Tosca, nel secondo atto, entra affannosa nella stanza di Scarpia e vi trova Cavaradossi, che è consegnato subito dopo all'esecutore di giustizia, tre motivi si succedono, il motivo dell'occhio fiammante di Tosca, il motivo del disegno velenoso di Scarpia, che medita la tortura del pittore, e quello della sua galanteria, che rimane veramente un po' isolato come descrizione orchestrale. Si potrebbe dire che questo è il quadro più completo e più inefficace. Quanto lusso, quale mancanza di mira, che colpi sbagliati! Cavaradossi e il suo grido di vittoria — di molto effetto sul pubblico, del resto — Tosca e la sua dolorosa meditazione, *Vissi d'arte e d'amor*, saranno belle cose, udite con certi pazientissimi orecchi, ma sono curiose inverosimiglianze drammatiche e musicali nullità. L'uno mezzo morto, dopo gli spasimi di un supplizio atroce, l'altra torturata e inviperita, trovano tanta forza ed eroismo, per pensare alla maledizione, all'abominio della tirannide — della cui ferocia però poc'anzi il pittore si consolava negli occhi di due belle

donne — o tanta calma per pensare a un dolce passato, ricamandovi sopra un'aria da prima donna. Si direbbe che non sono personaggi, cui manchi il tempo e la buona voglia, se ora non fossero realmente dei fantocci. Nel principio del terzo atto, Cavaradossi, prigioniero, racconta il suo sogno — ogni arte ha le sue convenzioni, ogni opera il suo duetto d'amore e..... il suo sogno; ed ecco che quattro violoncelli soli, seguiti da un *solo* di clarinetto, si incaricano di prevenire e di accompagnare il nuovo arrivato. È una buona compagnia. C'è un po' d'anni in quella gente, son gialle quelle barbe; ma ciò non monta. Il quadro ha il valore di una iperbole lirica con un qualche centinaio di logori precedenti.

Puccini, nella *Tosca*, fa uso — assai moderato, in vero — della recitazione a voce naturale sulla musica dell'orchestra, senza che nessuna speciale necessità drammatica lo esiga. Ma egli doveva servirsi di questo espediente, quando, sopra una musica corale interna gli occorreva di far rilevare l'importanza di un avvenimento drammatico visibile sulla scena; egli avrebbe mostrato così di contrapporre efficacia ad efficacia, e forse raggiunto lo scopo. Così com'egli fa uso di questi *parlati*, monodici e corali, egli mostra di operare empiricamente e senza scopo. È questa, del resto, una maniera come un'altra di trarsi d'imbarazzo. — La musica non è sempre all'altezza della situazione, in certi lavori. — Rossini ha composto il *Barbiere* e Wagner *I Maestri Cantori:* essi hanno espresso i sentimenti più difficili e forse maggiormente negati alla musica, con dei suoni musicali e dei musicali pensieri, sempre. Da veri maestri, essi rimasero, fedelissimi e rispettosi sempre, nell'ambito della loro arte. Non c'è nulla di più urtante che infrangere, sia anche per un attimo, l'illusione della commedia lirica con una di queste pennellate di colore che non è colore, con una spalmatura di grigio in un quadro di ori, di verde e di sole, con l'insinuare un'espressione chiusa e tonta, che, per la musica, si risolve sempre nella più stupida ruvidità.

***

La melodia del Puccini, nella *Tosca,* non è certo acqua di fonte; non sgorga da un'abbondante e limpida vena; essa è del tipo solito delle melodie di questo compositore, e dirò, anzi, della generalità dei

compositori odierni, le quali non piacciono tanto per la specialità del disegno, quanto pel carattere e per l'animazione che ricevono dal colore. Ma in Puccini non è propriamente sempre abuso del colore con sacrifizio del disegno. Se si dovesse giudicare dalla qualità e quantità delle melodie della *Tosca* puramente in sè e per sè, si dovrebbe, a ragione, concludere che il Puccini, colla sua nuova musica, non ci ha detto nulla di nuovo. Ma noi non seguiremo un criterio così gretto. Per chi ha buoni orecchi, esiste, nella musica, un lato caratteristico della concezione, che difficilmente si esplica coll'analisi particolare de' suoi elementi, e che però vi colpisce. È la personalità del sentimento che vi si esprime: è un'intima, un'occulta sensazione, che si rivela in annodamenti di accordi, in forme ritmiche, che presuppongono un'affinità spontanea con forme scultorie. E però s'ingannerebbe a partito chi, nella deficienza della novità e dell'originalità della melodia di Puccini, trovasse che essa non ha carattere.

Io non mi occuperò di rilevare le reminiscenze, in cui il compositore è incorso, in parte ripetizioni di se stesso, in parte di tratti melodici altrui. Dico e sostengo che nella melodia della *Tosca* c'è un tipo, per quanto non sempre bello e per quanto abusato; e questo deriva da una conformazione spontanea della linea del canto, in primo luogo, e dall'incorrere o dall'insistere in certo speciale aspetto della armonia, in secondo luogo. Osservate le melodie, o i tratti di melodie, nello spartito del Puccini. Voi vedrete quasi in tutte seguita la stessa tendenza nella linea del disegno; le sue volute, le sue curve si rassomigliano; un andamento di terzine, che salgono e scendono per gradi congiunti o disgiunti. Io volontieri ne presenterei brevemente parecchie qui unite in fascio, ma per non ripetere inutilmente questi citati, che trovano il lor giusto posto più innanzi, mi limiterò, per ora, ad indicarli soltanto. Eccoli dunque: il motivo del sagrestano, l'altro dell'Attavanti, il motivo dell'occhio ardente di Tosca, il motivo dell'amore, quello della festa de' sacristi, il motivo che serve di chiusa all'atto primo, il motivo dell'attesa, della galanteria, della generosità di Scarpia, il motivo dell'estasi amorosa di Tosca e Mario, quello della notte e dell'alba, il motivo dei corni al principio del terzo atto, il più tipico nella sua vacuità; e tralascio di dare speciale importanza al secondo tema della romanza di Cavaradossi, nel primo atto, *Recondita armonia di bellezze diverse*, al motivo della pittura, a quello

dell'angoscia di Tosca, presso la stanza ove si tortura il suo amante, e qualche altro dettaglio minore. Qualcuno potrebbe credersi autorizzato a condannare *a priori* una simile configurazione di motivi, giudicandola uniforme. Questione di gusti. Ma per me niente di tutto questo.

Vi è nella Tosca, e in vero assai visibile, un'altra tendenza che è un po' generalizzata fra i musicisti dell'epoca nostra; è la tendenza a non stabilire gli accordi dell'armonia nella lor purezza e fisionomia decisa, ma ad alterarli, più o meno, tutti. Alcuni di questi effetti sono buoni, non nuovi; ma il sostrato armonico è troppo poco variato, anzi è comune. Ciò nuoce assai alla musica del Puccini, ed espone tanto più facilmente la sua vena al serio pericolo di appalesarsi inaridità. In un'opera in musica, bisogna che la melodia raggiunga a tratti, nè momenti caratteristici e salienti del dramma, un apice di espressione, un grado di scultorietà che impressioni, di tenerezza che affascini; bisogna che nelle sue trasformazioni, ne' suoi annodamenti essa aggrandisca il suo volume, ingrossi le sue vene, esploda. È la corrente gonfia della melodia, che deve strariprare ed allagare tutto l'ampio campo del dramma. A ciò, duole il dirlo, nella *Tosca* non non arriva mai. Il compositore crea bensì delle forti tensioni, ma lascia insoddisfatti. Il talento dell'operista, anche se non propriamente nelle mancate configurazioni dei temi, si manifesta ad intervalli, senza dubbio, e ciò, per me almeno, preferibilmente nelle scene a doppio senso galante e feroce, fra Scarpia e Tosca nel primo e secondo atto; ma la espressione rimane velata o a un grado troppo basso nel diapason del sentimento e della potenza tragica. Vera e forte passione traboccante, sia pianto, amore, sdegno, preghiera, non vi è nella melodia del Puccini. Tosca è senza forza tragica; in lei non sono le note di una passione disperata, non i deliri della gelosia, non lo schianto di un'anima abusata, non le trame della vendetta, non la fiamma che indìa gli eroi. La melodia di Puccini non ha nervi, non ha scatti, non fremiti. In lei cantano dolci note in povera favella; essa non ha l'entusiasmo lirico delle sue rappresentazioni, ma a queste ella è come indotta, e vi si contempla troppo spesso calma e sfiancata.

Ecco l'errore di un'azione troppo piena e continua. Cavaradossi dopo la romanza del primo atto (che è la sua lirica migliore), canta di

gloria, d'amore, di vendetta; una grande compassione si accentra ed accumula sulla sua persona, quando appunto la melodia, oltre che di un sensibile aumento sulle primiere espressioni di lui, amante felice, manca dell'intonazione disperata ed eroica, che le è indispensabile per impressionare. Scarpia, dissi già, canta d'amore con un'enfasi melodica, che non conviene al suo carattere. Troppa lirica, troppa soavità. Ma neppure per le sue espressioni erotiche il Puccini ha trovato linee e tinte dicevoli. Anch'egli si contempla con lirismi soverchi, riposi che guastano ognora più il tratto personale del suo linguaggio, glielo strappano anzi, facendo di lui null'altro che un cantore da commedia.

In conclusione, questi tre personaggi intorno ai quali si raggruppano i motivi del dramma, non sono nè veri, nè forti, nè tipici a bastanza, visti a traverso la lente della melodia che dovrebbe uscire dalle loro labbra. Questa caratteristica melodia è tanto meno reperibile nei cori e nei pezzi istrumentali. Anzi tutto, questi ultimi, meno poche e non belle eccezioni — una delle quali è il preludio del terzo atto, la pagina più debole dell'opera — non s'aggirano che attorno alle melodie vocali, che riproducono come perorazioni; quelli non hanno la nota della gioia rumorosa, l'ingenua dell'ambiente accademico settecentista, la solenne dei canti sacri. La loro magra espressione si confonde ed imbastardisce col dramma a cui essi prendono parte abusivamente o non prendon parte affatto. Di qui l'inefficacia della melodia corale nella *Tosca*.

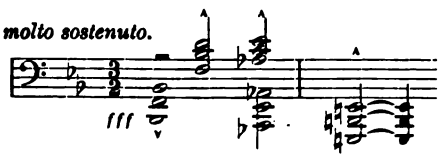
***

Io ho accennato all'uso dei motivi fatto dal Puccini. Anche una volta, dunque, il motivo tematico, che la giovine scuola in Italia ed in Francia nazionalizzandosi, o meglio, nella illusione di nazionalizzarsi, pareva disprezzare e di sottecchi invidiava invece al Wagner, celebra qualcuna delle sue festicciole borghesuccie. È un motivo in veste da camera e pantofole, con una parrucca graziosa e bene incipriata, scelta fra le famose di madama Requière ricordata da Lorenzo Sterne, e nulla di più comodo che grattare qualcuna delle corde che, ohimè, già da troppo tempo la mano del maestro più non tocca, nella speranza ch'egli v'abbia lasciato dentro il segreto di mandar suoni

meravigliosi. Sì; gliel'hanno rimproverato, invidiato, e poi rubato. Ed ecco la forma, o meglio, la formula finale, in cui si riassume tutta l'impotenza dell'operista odierno.

Puccini ha detto a se stesso: l'origine, la causa del dramma è Scarpia. Ebbene sia il suo motivo il principio dell'opera; tre accordi, eccoli:

I. *Andante molto sostenuto.*



Questo motivo sarà l'ombra del mostruoso capo della polizia; dovrà pur servire come chiusa dell'atto primo, e con tanta maggior ragione, dell'atto secondo. Le sue apparizioni incidentali non si contano; ma le perorazioni a base della concisa melodia di Scarpia, quelle purtroppo si contano. Una volta almeno, le perorazioni orchestrali del Puccini erano melodie; adesso egli sguinzaglia, di tratto in tratto, qualcuno dei suoi grami ginnetti, i quali sgaiattolan fuori civettando con quattro saltolelli e, preso fiato con difficoltà, atterrano l'occhio e il muso, come le pecorelle di Dante, per annasar erbe.

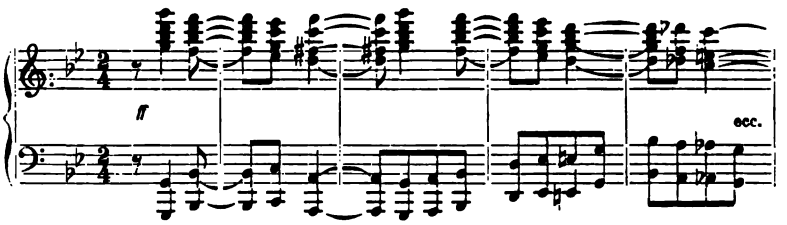
Io non vorrei fare un elenco di questi motivi più o meno conduttori. Non ho mai avuto una gran passione per questa specie di liste da lavapanni. Del resto non son molti, e moderato è l'uso che il compositore ne fa. Dunque pognam caso che valga la pena.

Ma è necessaria una distinzione preliminare.

Non sempre il Puccini tratta il motivo tematicamente a tutto rigore; anzi, ad eccezione del motivo di Scarpia e di quello dell'Angelotti, si potrebbe dire che, non come motivi conduttori egli abbia trattato le sue melodie caratteristiche, ma più come reminiscenze, riprese di temi, che debbono agire come ricordi di speciali stati d'animo o come uguali presentimenti. Questa è oramai la sorte definitiva toccata all'originale *leimotiv*, nel suo nuovo domicilio italiano. Egli non lavora nell'organismo del dramma; si contenta di apparizione *pro forma;* gli dolgon le membra, resta inerte, è spettatore, non attore. — Mi ripeterei contro voglia. Basta.

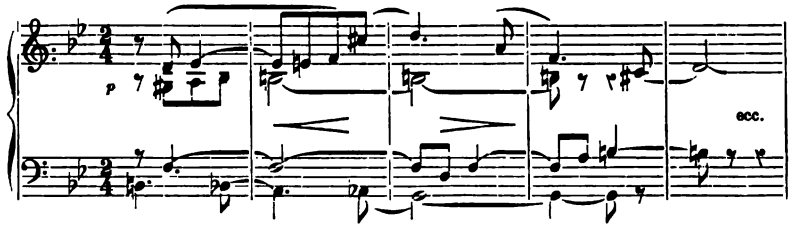
Angelotti dunque è presentato con questo motivo:

II. *Vivacissimo con violenza.*



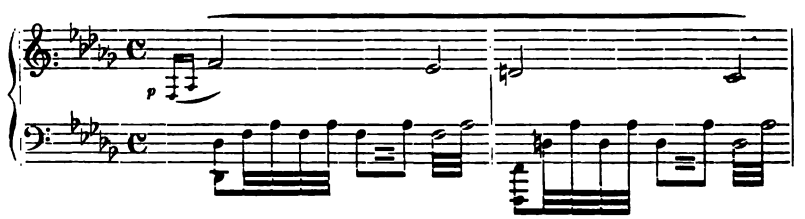
È angoscia, è agitazione, è paura. Angelotti è un condannato politico, un eretico, un volterriano fuggito da Castel Sant'Angelo. Questo motivo è discretamente sviluppato in varî successivi annodamenti ed intrecci, acquista interesse e diventa maggiormente efficace nella scena fra Cavaradossi e Angelotti. Egli si compenetra e completa con l'altro motivo della commiserabile ed angustiata situazione del fuggiasco, che è la sua appendice.

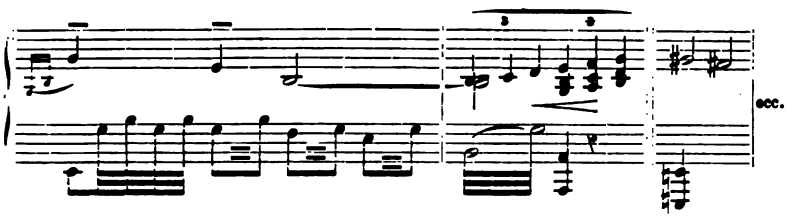
Vivace.



L'episodio erotico-sentimentale, in cui è coinvolta la figura di una bella incognita — l'Attavanti, sorella di Angelotti — riprodotta nel quadro della Maddalena bionda dagli occhi azzurri, ha provocato un terzo motivo:

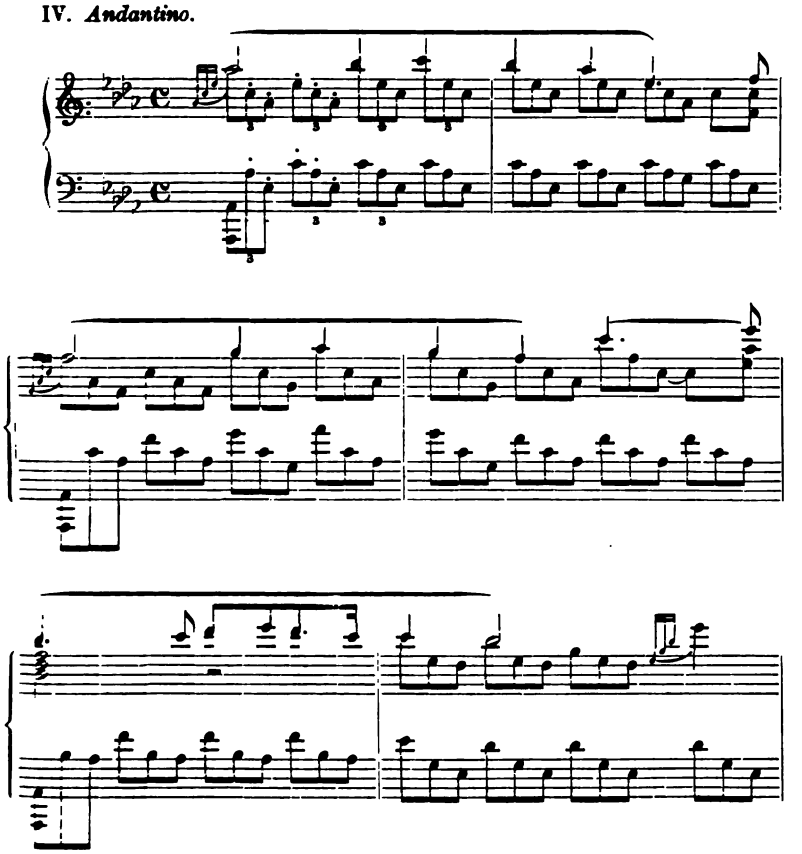
III. *Andante moderato.*

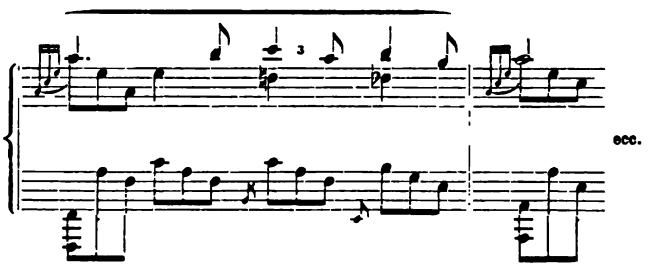




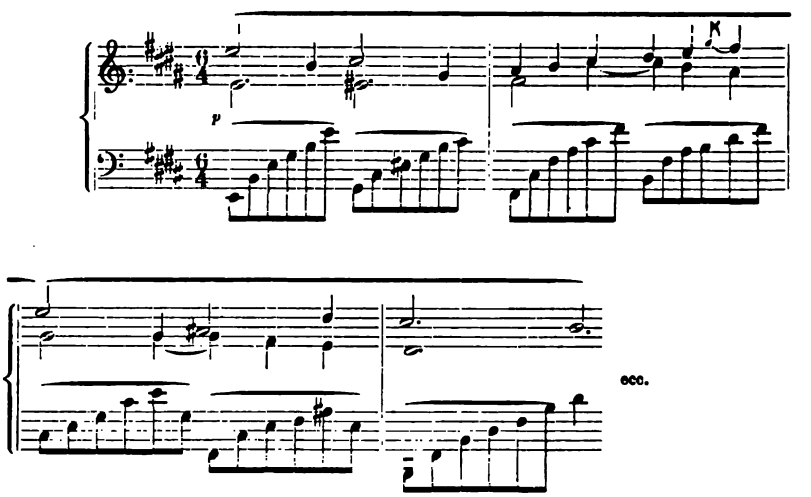
Il quale ha una doppia funzione, nel principio del dramma, poichè esso, oltre ad esprimere il fascino della bellezza femminile che ha colpito Cavaradossi pittore, trae ancora effetto — ed è perciò lirico e drammatico — dal sentimento della gelosia di Tosca, come da un contraccolpo di emozione. Esso si alterna col proprio motivo dell'amore e con quello della gelosia.

IV. *Andantino.*





V. *Andante mosso.*



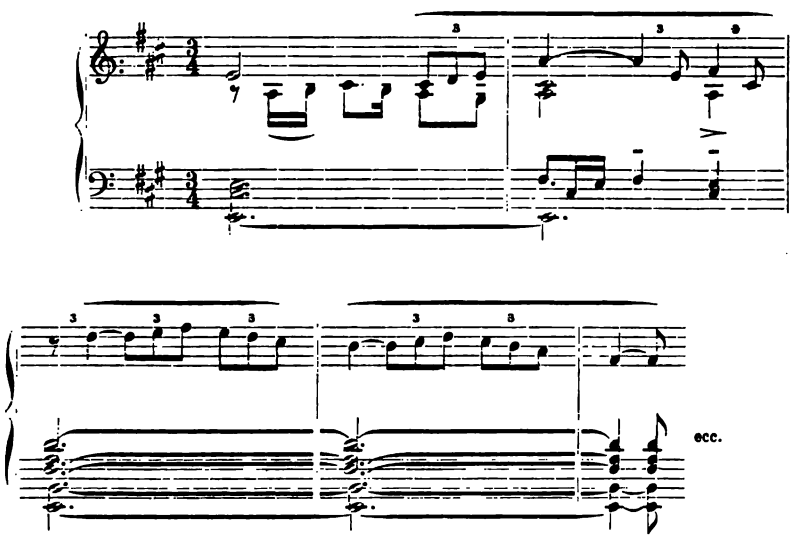
per le cui battute finali — sì del primo che del secondo di questi motivi — il Puccini ha avuto una predilezione, che riassume forse qualche tratto caratteristico del suo temperamento d'artista. L'una, quest'ultima, si sente quasi dovunque, per tutta l'opera. Ma specialmente dall'altra egli trae, in verità, un grazioso profitto: la svolge, la modula, la presenta sotto varî ed eleganti aspetti, a seconda di differenze più o meno sensibili nell'espressione. Son questi i quadri dalle delicate gradazioni di colorito armonico, dalle sfumature evanescenti, che più convengono al talento di Puccini; il quale ha, specialmente perciò, molta affinità con quello del Massenet. L'arte sua, in questo dettaglio, come dianzi osservai in proposito al motivo dell'Angelotti, non mi pare solo buona, ma eccellente anche sotto l'aspetto dell'e-

laborazione del tema, che — una delle rare volte in vero — ha, nella scena del dramma, una parte attiva e chiara. Di più osservo: Puccini, con tutto che ne abbia tratto profitto, lo ha fatto con estrema delicatezza, resistendo alla tentazione di sfruttarlo.

C'è, nella *Tosca*, una macchietta un po' grottesca ma non ingrata, di sagrestano, che è scolpita con qualche interesse. Non son queste le difficoltà dell'operista Puccini o di chiunque altro, e il compositore della *Manon* e della *Bohème*, in tutti casi, ci ha la massima confidenza. Non ricorderò le poche battute, che dipingono l'affaccendarsi di questa macchietta, le quali sono musicalmente ben poco.

Piuttosto due altri piccoli motivi possono essere notati nell'ordine dei temi. All'alzarsi del sipario, nell'atto secondo, Scarpia interrompe, a tratti, la sua cena; egli è ansioso che l'ora trascorra e giunga Tosca. Questo momento è rilevato dall'orchestra col seguente motivo:

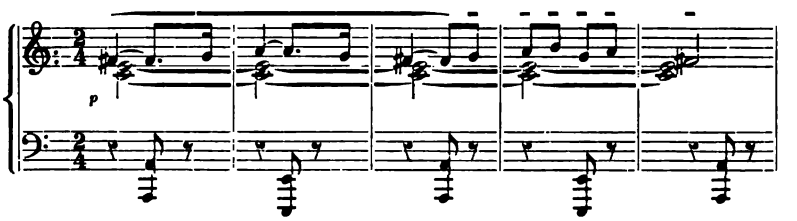
VI. *Andante.*



Osservando bene, la terzina della prima battuta forma il tratto di affinità di questo motivo con quello della gelosia di Tosca, che Scarpia ha appunto fatto servire al suo fine: Tosca corre in traccia di Cavaradossi; gli sbirri di Scarpia inseguono Tosca e scoprono il

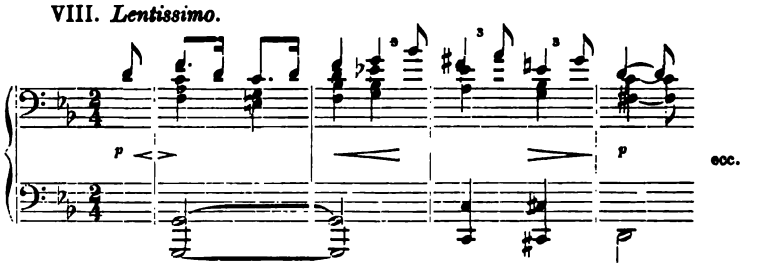
nido ove si nasconde la preda, e, avutala nelle mani, egli pensa che la tortura applicata al pittore avrebbe due scopi: l'uno di costringerlo a rivelare il rifugio di Angelotti, l'altro di indurre Tosca alle sue voglie. Il motivo, che caratterizza questo momento sinistro dell'azione, è il seguente:

VII. *Andante.*



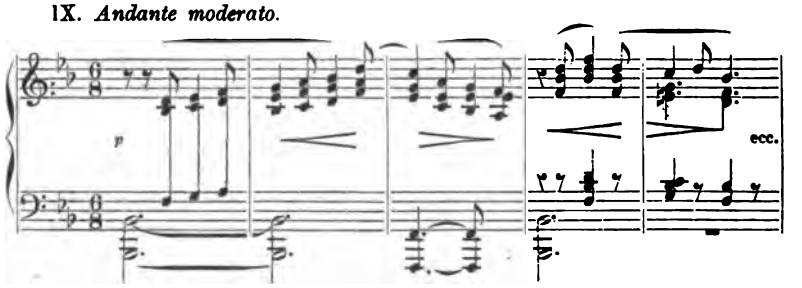
E quando Scarpia, consegnato Cavaradossi all'esecutore di giustizia, affina le armi della galanteria, poichè, liberatosi del pittore, egli ora sta per occuparsi della tortura morale di Tosca, la musica di grigia ed urtante che era, si cambia in elegante dapprima e passionale, col motivo

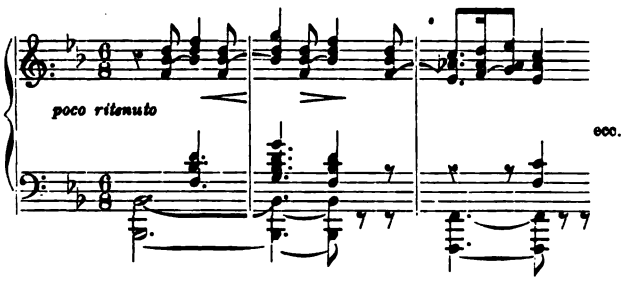
VIII. *Lentissimo.*



e poscia, subito dopo, assume un'espressione melliflua, con l'altro, che affetta l'arrendevolezza e l'affabilità di Scarpia:

IX. *Andante moderato.*





Il motivo è soave, ma è uno dei meno originali. Esso appartiene ai *Maestri Cantori*. Nel suo sviluppo ulteriore, chiaro tanto ed espressivo, esso accentua vie più il suo tipico contrassegno. O Veit Pogner, o Walter von Stolzing, la vostra favella non fa scuola, a quanto pare ai pedanti, ma ben si compiace di riprodurvi. Qui tutto parla di voi. Ed è per il meno male.

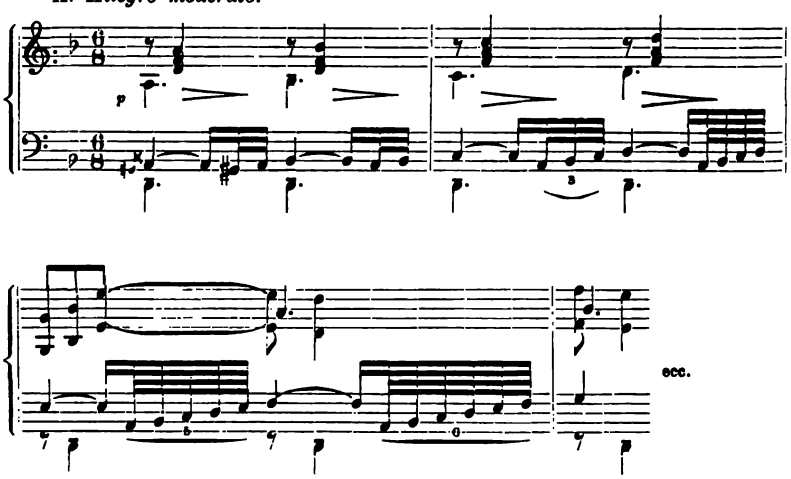
Puccini non ha voluto, o saputo, trovare un proprio tema capitale e padrone della scena grandiosa, in tutto il suo orrore, e straziante, la quale segue ora appunto. È la scena della tortura. Essa è, non di meno, tutta piena di dolore e d'animazione; ma è dolore, non è schianto; è dolore che vi commuove ma non vi afferra, che vi impressiona ma non vi agita, che è una percossa, forse, ma voi non siete la vittima. È la scena insomma, in cui nè la poesia nè la musica hanno trovata la forma di espressione adeguata. Essa ha un difetto capitale; è troppo prolungata, tanto più che tortura s'accompagna e segue a tortura. Francamente è troppo. Poi essa non contiene musica originale, penetrante, sentita con la violenza tragica di un così truce avvenimento: il discorso musicale non vi è sublime come il dolore e l'eroismo del suppliziato; non son note che sanguinano, non son gemiti, grida di spasimo, non urli della più selvaggia protesta umana. Finalmente essa non raggiunge l'atteso apice drammatico e sinfonico. E non lo può raggiungere. Le sue fasi, i suoi momenti non sono uniti da un concetto musicale dominante, che si annunci come una cosa tremenda, che, soffocato, risorge e si trasformi ed esploda. È questo il segreto delle grandi scene tragiche del Wagner. Un'idea madre le assoggetta e le domina; essa aumenta la sua intensità espressiva, raccoglie tutta la sua forza e, come un torrente di lava, si getta nella situazione e la infiamma

da ogni parte. Al suo fuoco il dramma divampa e dalle sue ceneri i caratteri risorgono come eroi grandi e purificati. È la loro apoteosi. Ma i miracoli dell'arte sublime non son quelli dell'arte povera di questi dramini borghesi.

Come dianzi ho notato, io non faccio addebito al Puccini della insufficiente impressione di questa scena. Egli è il minor responsabile. Anzi lo ammiro e rendo giustizia al suo ingegno, constatando però che egli è fuor di strada. Egli è sofferente, come artista, di un male generale.

Nella scena medesima il compositore svolge una melodia sentita e dolorosa, mentre Scarpia grida: *più forte, più forte*, a cui Cavaradossi dalla stanza di tortura risponde: *Vi sfido!*

X. *Allegro moderato.*



la quale melodia, passando per mezzo a molti luoghi comuni, risolve nel più comune di tutti:

XI. *Allegro moderato.*

Tosca. Ah! più non pos-so Ah! . . . . che or-ror! Ah! . . . . . ces - sa-te il mar-

- - tir . . . . . è trop - po sof - frir!

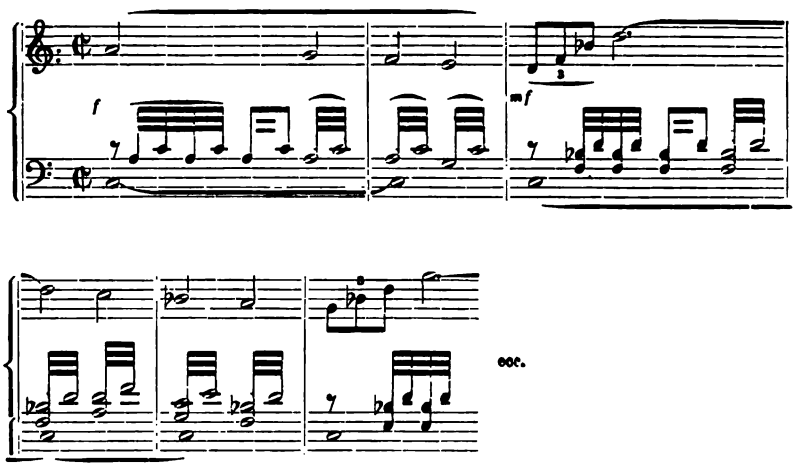
ecc.

Un qualsiasi commento guasterebbe.

Nel resto della scena, dopo la sfida lanciata da Cavaradossi a Scarpia, l'effetto è più dovuto all'esecuzione de' persouaggi che alla musica. È una delle scene che, di tanto in tanto, ci regala l'arte verista, e dove, sulla base di una vieta progressione musicale — manate di colore e null'altro — gli attori Tosca, Cavaradossi e Scarpia ne dicono e ne fanno di cotte e di crude. Tuttavia essi hanno ragione: il pubblico dimentica, o ricorda troppo, di assistere all'opera, resta ammirato di ciò che non è musica e domanda il *bis*. E bisogna rifare da capo e rifabbricare la passione, l'ira, lo strazio. *Risum teneatis.* È tutto questo che ci rende scettici? No. Ohibò! È qualche cosa di meglio.

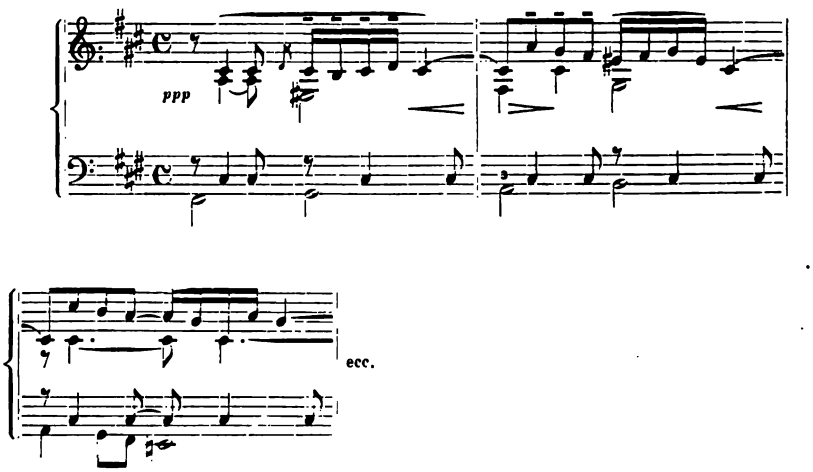
Noi ritorniamo in un ambiente relativamente musicale, quando, passata codesta bufèra, Scarpia, che ha mandato al patibolo il pittore e trattenuta Tosca, con la più maledetta grazia di questo mondo ritorna all'assalto. Il compositore dà allora alle lascive voglie di Scarpia codesta espressione musicale:

XII. *Andante sostenuto.*



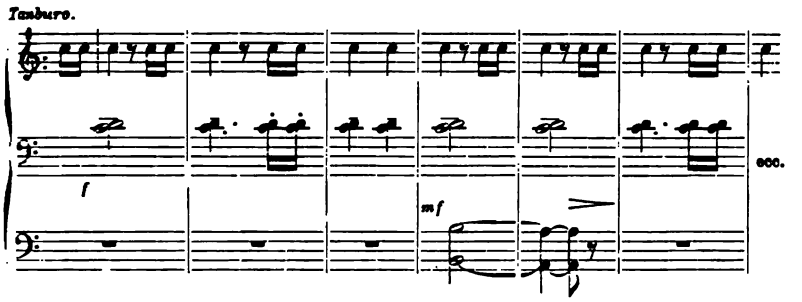
ed alla risoluzione tragica di Tosca quest' altra, che, per povertà, colla prima fa il paio:

XIII. *Andante sostenuto.*

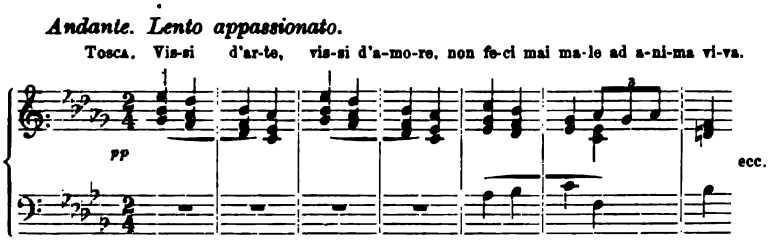


C'è tutta una scena, che trascorre piena di un colorito patibolare, fra questi due momenti del dramma, con suon di tamburri e accordetti disposti qua e là; una nuova pittura verista su questa preziosa formula:

XIV.



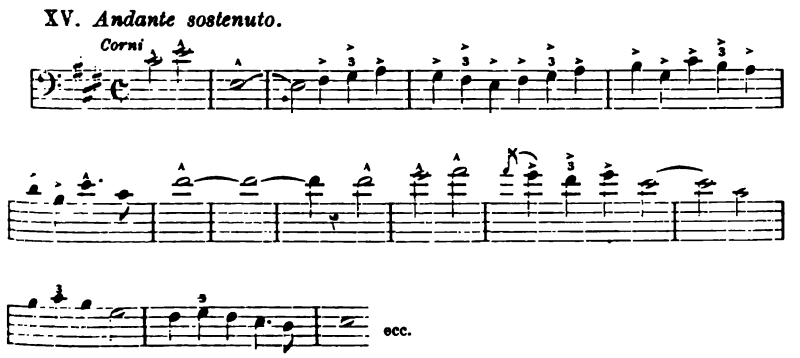
e una lardellata aria di Tosca sopra questo spunto, ancor egli una cosa rara:



e che poi è meglio lasciare, preferendovi una vecchia conoscenza, il motivo spianato dell'amore di Tosca.

A questo punto, non è più la musica che interessa lo spettatore comune; è la scena. Prima di imbatterci in una nuova idea musicale, è d'uopo aspettare il terzo atto. È una frase, non tematica per fortuna, ma tipica e brutta, che i corni soli suonano in unissono, al principio della introduzione:

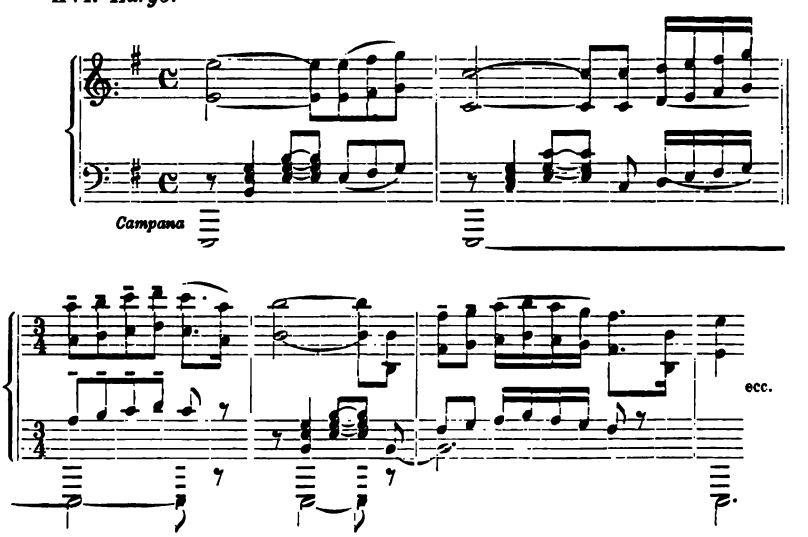
XV. *Andante sostenuto.*



e che, se fosse possibile, diventa anche più plateale quando è ripetuta, all'unissono sempre e senz'orchestra, dalle voci di soprano e tenore insieme — Tosca e Cavaradossi. Francamente, non era presumibile questo *fichu*. È una delle sorprese, che ci traggono molto indietro nella galleria — museo degli espedienti lirici. Tra i più polverosi residui, il compositore ha proprio scelto un fiore di rancidume.

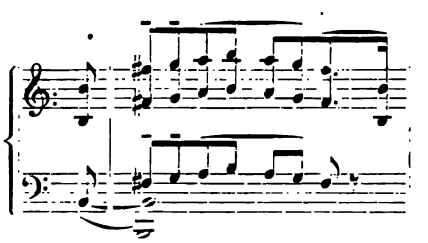
Fortunatamente noi entriamo ben presto nel territorio della tragedia finale, e spetta al seguente motivo di introdurci nella nuova scena di dolore:

XVI. *Largo.*



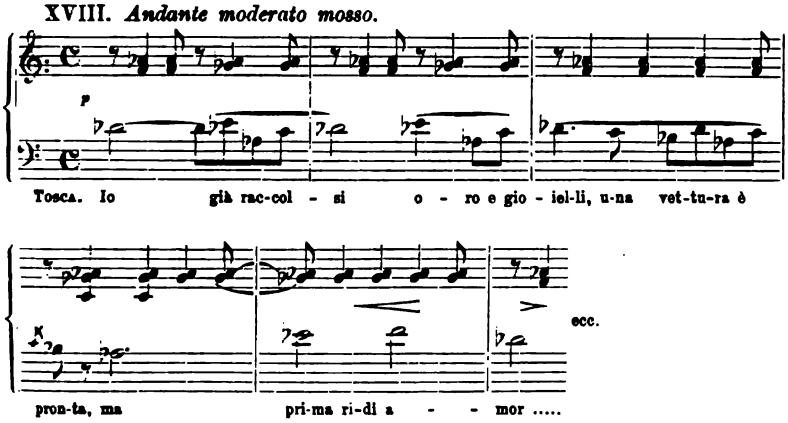
il quale si competra e completa con questa. che è come la sua linea preparatoria

XVII.



ripetendosi questi due motivi, quando isolati e quando insieme. E finalmente un motivo, che dice vicina l'ora della fucilazione,

XVIII. *Andante moderato mosso.*



sembra raggirare sè medesimo con una strana insistenza, come Tosca è stata raggirata dalla promessa di Scarpia.

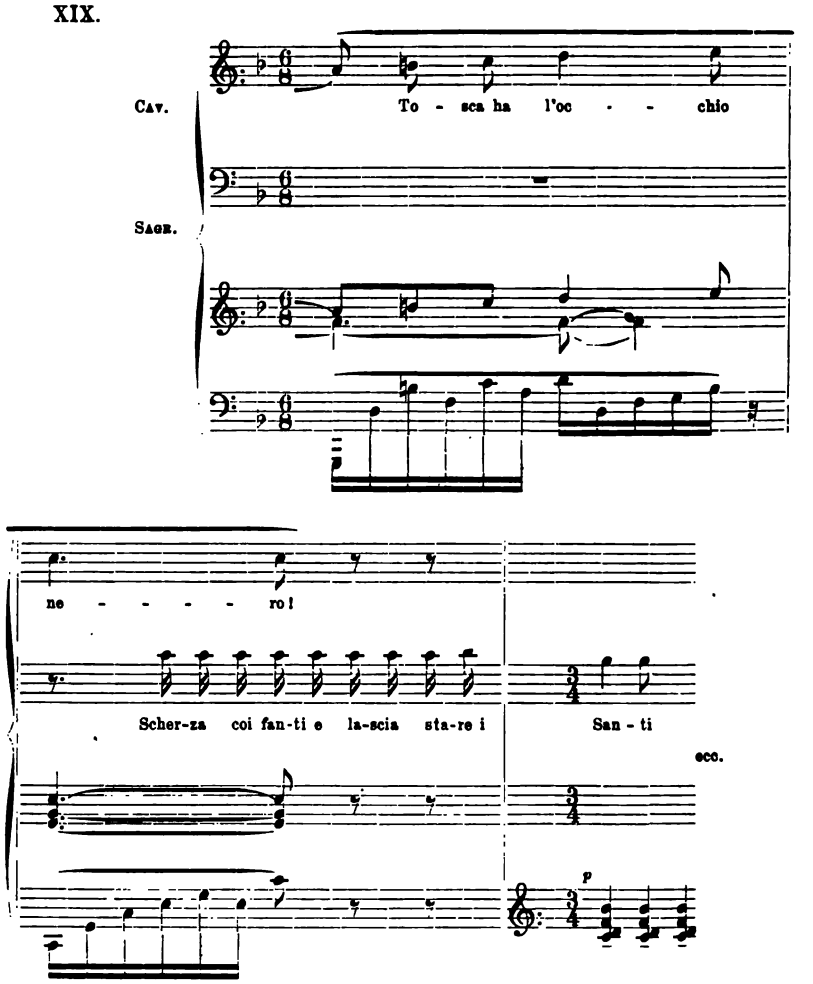
Questo, in sostanza, è il patrimonio melodico della *Tosca.*

***

Ma non tanto i singoli motivi noi dobbiamo rappresentarci, quanto i pezzi capitali finiti, le scene, gli atti di quest'opera. Certamente, dato l'odierno sistema di composizione del melodramma, ogni analisi è, sino a un certo punto, al lavoro svantaggiosa. In questo caso l'opera del critico è difficile. Se egli non analizza, corre rischio di giudicare d'impressione; se egli analizza, decompone, cioè disforma talora e, non escludo, può anche ingannarsi. Orbene io cercherò di tenermi nel mezzo di questi due estremi, a parte la modestia, come la virtù.

Il dramma del Puccini che, muovendo dall'agitazione della prima scena, si dirige a una certa sosta lirica, la trova nel cantabile di Cavaradossi, *Recondita armonia di bellezze diverse,* una deliziosa romanza, nella quale s'inframmette l'indovinato brontolìo del sagrestano, *Scherza coi fanti e lascia stare i santi.* Questo quadretto di genere è opera d'arte squisita: è Puccini. Io darei molte pagine della *Tosca* per il seguente dettaglio, effettivamente colto dal vero.

XIX.



Non molto impressiona la scena successiva fra Cavaradossi e Tosca. Dissi già, essa non si prepara bene, manca di vita, all'inizio, e di verità; poi si svolge in modo convenzionale. I suoi tuffi nello stile dell'operetta non dispiaciono; al personaggio di Tosca convengono benissimo; anzi codesta musica leggera rispecchia la situazione, in molti punti, e nell'ambiente civettuolo poi essa ha pagine delicate. Ma quando vi si intrometta un motivo passionale, la musica è meno fresca e la scena meno simpatica. Non si riconosce più tanto la vena del Puccini, che si fa piuttosto pesante.

Un altro tuffo nello stile dell'operetta, ma di diverso carattere, è il canto di giubilo del sagrestano, seguito dal coro nello stesso tempo di valzer. Non è possibile che un orecchio educato tolleri un simile spostamento di criterii in fatto di stile. Si possono avere delle idee molto elastiche sulla scelta ed alternazione degli effetti, nell'opera; un po' di oppotunismo non è fuor di luogo; qualcosa si può anche concedere alla convenienza di approfittare di un momento giocondo in una stoffa drammatica, che è un seguito di sventure e di torture; ma ammesso pur tutto ciò, il luogo comune, di descrizione impossibile, rimane. Anche nel comporre questo brano, nell'immaginazione del compositore hanno canticchiato le maniere dei giovinotti allegri di S. Caterina a Norimberga. È il solito buon maestro che ha fatto un allievo mediocre.

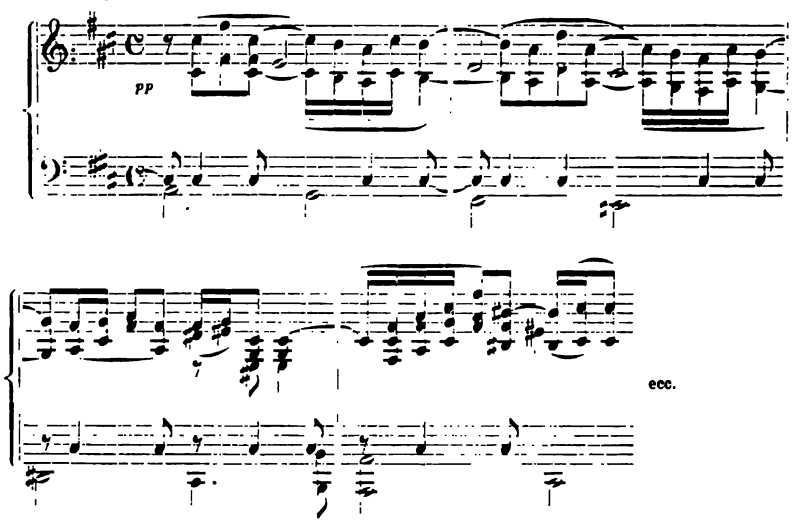
Se entriamo con Scarpia nella cappella degli Attavanti, avremo almeno la consolazione di uscirne ricevuti da una eroica fanfara di tromboni. L'onore di Sua Eccellenza è salvo ed anche il nostro; ma gli orecchi non credono ancora a ciò che hanno udito.

Or mentre la scena fra Tosca e Scarpia si delinea gentilmente con la untuosa offerta di costui *Tosca divina, la mano mia la vostra aspetta*, sopra un grazioso effettuccio di pedale e campane, ridotto poscia a semi-volgarità dalla imitazione de' corni, e si mantiene in questo carattere leggermente pennellato, egli è, a dir vero, un'avversione il finale. Le campane suonano a distesa, il cannone tuona, il coro canta il *Te Deum*, Scarpia è in estasi erotica, l'orchestra domina strombonando il motivo di quest'estasi, in cui tutto si confonde. *Te Deum*, canto fermo, processione? Non è certo questa la loro più bella parte in commedia. Meyerbeer e Puccini, *Il Profeta* e la *Tosca*! Non si può a meno di riconoscere che è con del talento che si creano, o meglio, si esumano simili meraviglie.

L'atto secondo, passando sopra ad alcuni dettagli già noti, è, per me, il migliore dell'opera. Esso ci fa conoscere l'ingegno del compositore sotto un aspetto nuovo. Bisognerebbe togliervi l'insopportabile *Cantata*, sopprimere qualche particolarità nella scena della tortura e, forse, abbreviare d'alcun poco la chiusa, o renderla più rapida. Ma si pensi con quale arte il compositore è riuscito a mantenere sulla scena, per un intero atto, due personaggi, Scarpia e Tosca, impegnati in un'azione continua e in scene oltremodo movimentate, variando la

concezione musicale delle scene in modo che i caratteri mantengono il loro interesse vivo sino in fondo. Lo so, molte volte il movimento scenico è superiore al valor della musica, nè questa, anche solo dinamicamente, l'esprime a sufficienza. Lo so, Puccini talora, preoccupato degli accordi, de' ritmi e delle figure istrumentali, s'è scordato anche qui di scriverla persino, questa musica. Però, se si considera il tutto nella sua stretta e forte compagine, l'atto in cui è più stile, più *verve* e più musica, è questo. La chiusa si può discutere dal punto di vista teatrale ed anche musicale. Ma gli autori del libretto sono stati fedeli al dramma di Sardou e altro non ci è da dire. La discussione, oggi, è intempestiva. Bisognava forse comprendere che la musica può difficilmente esprimere, sottolineare, per dirla con una parola di moda, i diversi atti di *Tosca*. Del resto, Puccini ha accettato la scena originale come si trova, ha rifiutato un modo facile per trarsi d'imbarazzo, ha affrontato una difficoltà maggiore, ben sapendo che la musica non tanto doveva esprimere i singoli atti di Tosca, in presenza del cadavere di Scarpia, quanto, invece, la sensazione generale che questi atti determina. E a coloro, che non trovano musica in questa scena, si può semplicemente opporre la viva e dolorosa melodia, che si svolge così:

XX. *Andante sostenuto.*



Or mentre Tosca dispone l'apparato funereo intorno al cadavere, il

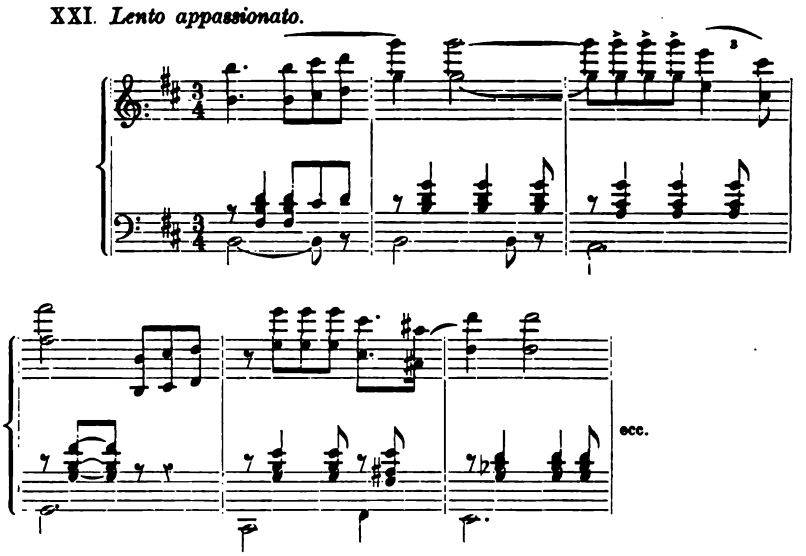
motivo di Scarpia risuona lento, cupo e pianissimo. È un brano di arte vera e bella, un quadro, nello sfondo del quale ancora si muovono le ombre di un sogno erotico, e tutta una grande compassione e una luttuosa miseria invade l'animo. È riuscito.

Io non sono per null'affatto tenero dell'ultima parte del dramma, che ritengo una colossale convenzionalità, nel complesso, e musicalmente inferiore alle due prime. Il preludio, che s'inizia con una specie di *sedici battute dell'Africana,* espresse dai corni all'unissono e ridotte in notazione più moderna, con capriole di terzine, compresavi la canzone del pastore e tutte le campane, campanelle e campanine di Roma, è l'immagine vivente del nulla musicale. È il prototipo della pittura impressionista, in cui il disegno affoga sotto una nebbia densa, e il colore è un'impiastricciatura di tinte. — Questo preludio mi ricorda il quadro di un giovine pittore: la notte, la strada buia di una città, dei camini fumanti, delle invetriate rosse nella luce dei focolari: il soggetto era, così dissero i critici, una *Vigilia di Natale.* — Non si discute un *quid* così elementare e disformato. Si potrebbe fare di codesta pseudo-musica il lusso della propria giornata d'ozio, comporne la mattina, dopo pranzo, la sera. Ciò che viene viene. Non sarebbe forse il più bel modo di allietare la propria esistenza e di giovare alla salute, ma, in compenso, si scriverebbero delle opere che fruttan quattrini sul serio.

La canzone del pastore — complimenti alla sua voce che dalla campagna romana giunge così squillante fin sotto Castel Sant'Angelo — riposa su di un piccolo effetto verista, l'unica sua risorsa: l'alterazione del quarto grado della gamma musicale. L'albata e i rintocchi delle campane vi si associano nel migliore dei modi. È naturale. Una volta per tutte rimandiamo cotesti signori fanatici del verismo, al *Waldweben*, alla chiusa del secondo atto dei *Maestri Cantori*, al principio del terzo atto di *Tristano.* C'è qualche cosa, credano, che essi hanno dimenticato di notare.

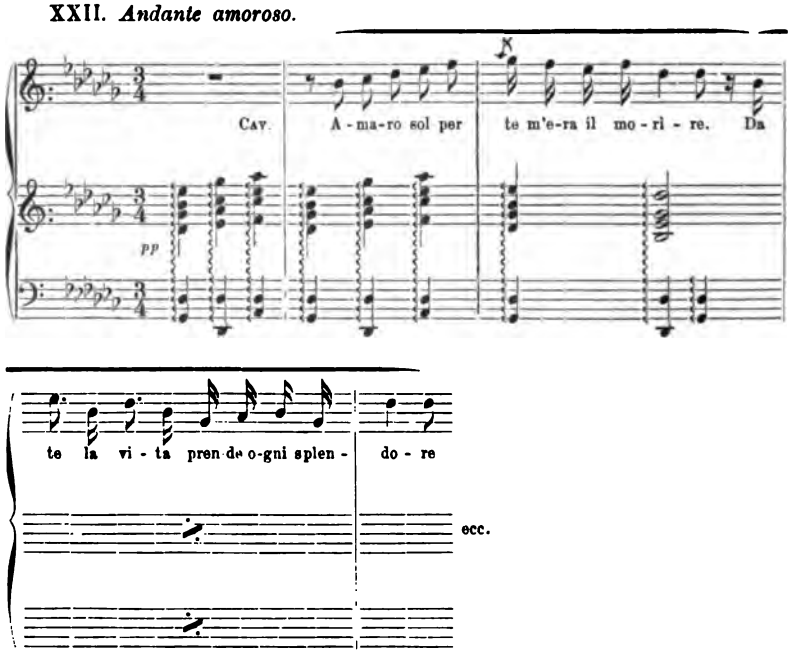
Io non amo il duetto fra Cavaradossi e Tosca. È quando una rifrittura di vecchi motivi, quando l'esposizione di convenzionalismi orchestrali, di dettagli barocchi — come la marcia funebre del tamburo — e quando ancora di espedienti, che un buon maestro, Amilcare Ponchielli, tracciò in buona fede, e di cui tutti gli altri han fatto una formula piccina. Io volevo meravigliarmi, in fatti, se non trovava, tra gli arcaismi della Tosca, questo, ormai sgozzato e consunto:

XXI. *Lento appassionato.*



Questa scena ha, nel suo centro, nna pagina di istrumentazione soave. Eccone le battute iniziali:

XXII. *Andante amoroso.*



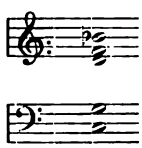
Qui l'arpa si unisce agli accordi degli strumenti di legno; è un impasto di straordinaria dolcezza. L'eco sonora, che manca alle corde è continua nelle voci degli strumenti; la tessitura, la tonalità, tutto, risponde in modo meraviglioso all'espressione del momento lirico. Esso rappresenta gli amanti assorti nella visione di una felicità che non è di questa terra. È un effetto indimenticabile.

Ma la tragedia finale non è espressa. È un palcoscenico di cose morte prima del tempo. Specialmente la scena che segue la fucilazione è disgraziatamente nel novero di quelle, in cui il compositore ha voluto essere presto e facilmente in fondo al suo compito. L'espediente? Un tempo di marcia. Bah! È ben italiano tutto questo, cioè dozzinale. Il terribile dramma si dovrebbe manifestare bensì in musica sotto mentite spoglie: ma per il presentimento tragico la fucilazione non è simulata. È ciò che la musica può e deve esprimere. Vi sono opere di maestri, in cui la musica, sotto un'apparenza di giocondità, nasconde ma lascia scoprire questo presentimento. *Un ballo in maschera* e *Carmen*, sono tra esse. Ecco dei maestri certamente, ma, più che maestri, genii.

***

La musica della *Tosca* presenta una certa uguaglianza di tinte armoniche, sulle quali il disegno della melodia non si stende libero e smarrisce o attenua la propria plasticità. L'idea fondamentale è quella, come dissi, di introdurre negli accordi dell'armonia alterazioni e dissonanze che impediscano di osservare la lor propria fisionomia decisa. Una volta adottato questo principio, poichè l'armonizzazione chiara e drastica sembra comune, la melodia riceve una tinta uniforme e, a lungo andare, stanca. La formula armonica dominante è questa:

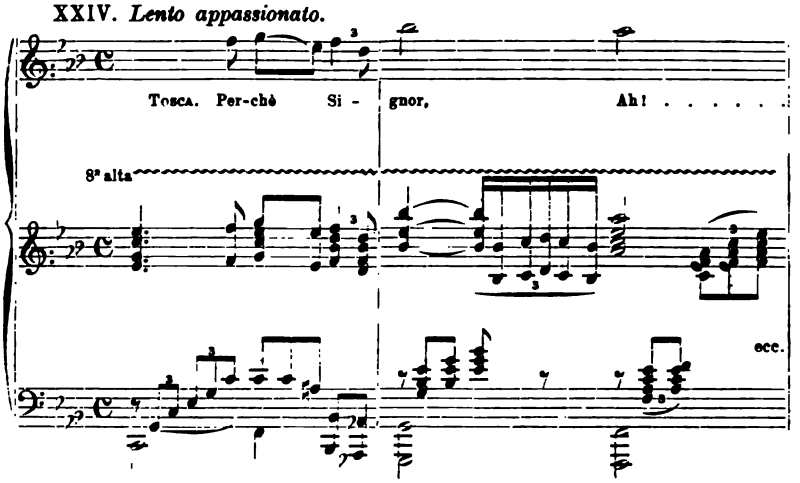
XXIII.



Oltre a ciò, la melodia si lascia troppo spesso determinare, con gusto romantico moderno, da successioni cromatiche del basso e delle parti

concomitanti; mentre poi, per converso, essa è trascinata alle volte a veri estremi di banalità, alle più barbine anticaglie dell'opera italiana del 1830. Una cadenza come questa è del numero:

XXIV. *Lento appassionato.*



Troppo spesso ancora c'è qualche cosa di fumoso e snervante nel fondo armonico, troppo pieno, troppo a base di pedali. Gli accompagnamenti non addimostrano belle concatenazioni di parti offerenti interesse nuovo, ma si limitano a formule usate: le armonie tenute, il sincopato, o la percussione ritmica dell'*arsis et thesis*, che è la cosa più semplice di tutte. Il Puccini non ha ardito nulla nel campo dell'armonia e non ha scoperto nulla.

L'orchestrazione della *Tosca* è, in gran parte, buona ed elegante senza essere particolarmente fina. Ma chi non istrumenta bene al giorno d'oggi? Non bisognerebbe più parlare di istrumentazione nel senso astratto. È un'ingenuità. Bisognerebbe ancora sorvolare sulla categoria di effetti in cui cadono le perorazioni Pucciniane, sulla tipica maniera del preludio del terzo atto, e via discorrendo; bisognerebbe infine perdonare cento e cento incoerenze, che l'effetto puro e semplice o l'alternazione di effetti suggerisce a chi instrumenta, quando anche la scena, il personaggio, la passione si ribellino, ed osservar solo in quanti casi l'istrumentazione è realmente suggerita dal momento del dramma, quando è dramma essa stessa, quand'è lo specchio d'acqua, in cui si riflette la fisionomia della scena. E nella *Tosca* non sareb-

bero certamente pochi, nè privi di un alto interesse, codesti momenti dell'orchestra. Io non mi posso impegnare a dar loro il meritato rilievo. Questa è una piccola parte del mio studio, non è lo studio. Osserverò soltanto che di rado l'orchestra del Puccini ci ha impressionato con speciali pitture, le quali esprimano tutto il commovimento lirico o il terrore di cui è capace la scena del Sardou. Non ci ha mai impressionato come nella scena di Leonora, nell'ultimo atto del *Trovatore*, come nel secondo atto di *Tristano* o nell'ultima scena del *Werther*.

Ma l'orchestra del Puccini ha dipinto con eleganza e compostezza il quadretto di genere, e, nel sostenere i canti, mai fu più vera, più tenera e librata in idealità sonore, come accompagnandosi alla prima romanza di Cavaradossi o al già citato brano in *Sol*♭ del terzo atto; mentre, se essa vuol essere smagliante e sfoggiare molto colorito, diventa comune; essa ha allora le sonorità della pesantezza, della massività, ma non quelle della scelta fusione dei timbri istrumentali. L'orchestrazione di carattere sentimentale è di molto preferibile. Vi sono dei tratti, non di meno, pure in questi momenti lirici, in cui essa non solo non si eleva sull'ordinario, ma il compositore ben anco ricorre all'impiego dei più vieti espedienti e dà il passo a convenzionalità di troppo vecchia scuola, come nel non raro uso de' violini carichi di melodia, che cantano insieme colla voce, o come, per dettagliare maggiormente, nell'*andante* a quattro violoncelli del terzo atto, pregiudicato ancor più dal successivo *solo* per clarinetto, o come nel barocco istrumentale del terzo preludio o nella strepitosa marcietta della fucilazione.

***

Le speranze di salutare nella *Tosca* un'opera grandemente riuscita erano generali e molto fondate. Si diceva da tutti: Tosca è un bel soggetto; Puccini è un musicista di talento. Or bene io credo che *Tosca* non è un'enormità, appunto perchè il talento del compositore vi appare modesto. Una *Tosca* all'acqua di rosa certo non va; ma un aumento musicale nell'espressione tragica del dramma di Sardou è un'impossibilità estetica.

Si diceva e si continua a dire: Soggetti forti come *Tosca* non convengono all'ingegno del Puccini nè al suo temperamento, che è fis-

sato preferibilmente sull'opera sentimentale a tinte azzurre, come il fiore romantico; per lui ci vogliono soggetti come *Manon* e *La Bohème*. Dove appunto la vita romantica è ancor giovane e fresca, egli si trova a suo agio; dove la poesia è piena e forte dramma, la sua vena si rifiuta e il suo prestigio non regge. Ed io credo questi argomenti privi di importanza. Domani Puccini, con una nuova opera, potrebbe far ricredere tutti coloro che pensano così. È ciò che gli auguro di cuore.

Quel che è certo è che Puccini, con la *Tosca*, non ha composta un'opera originale. Egli è incorso in caleidoscopiche manipolazioni di stile, che si estendono per tutta la gamma Wagner-Massenet; non ci ha detto nulla di nuovo, forse anche perchè nulla egli ha da dirci di nuovo in questo genere, mentre, se avviene nella *Tosca* di trovarci nell'ambiente delle sue predilezioni d'artista, egli ha solo da ripeterci quello che sappiamo già. Egli è incorso in reminiscenze; ha rammentato altri musicisti, non risparmiando di ricordare se stesso; reminiscenze troppo ingenue, rimaneggiate, se mai, con poca accortezza e per le quali uno studente di Conservatorio si castigherebbe con una tiratina d'orecchi, mentre nella *Tosca* esse rimarranno imperterrite a far bella o brutta mostra di sè, adocchiando se di tra il pubblico qualche Rossini più o meno autentico si levi rispettosamente il cappello e le saluti: *care ed illustri conoscenze!*

In conclusione, ecco in poco più di un anno due opere nuove della giovine scuola italiana venute a chiedere il battesimo sulla importante scena di Roma. Dell'una e dell'altra potrà forse rallegrarsi il pubblico, nell'attuale scarsezza di novità; ma nessuna delle due ha aggiunto un qualcosa alla fama del proprio autore, e l'arte italiana non ci ha guadagnato nulla. Speriamo in un prossimo avvenire.

Gennaio 1900.

LUIGI TORCHI.

PALCHETTISTI DEL TEATRO MUNICIPALE

CONTRO IL COMUNE DI MODENA

Un po' di storia.

Fin dall'anno 1643 era stato costruito in Modena, all'angolo formato dalle vie Emilia e Farini, un teatro detto di *Via Emilia*, la di cui proprietà dalle mani del marchese Decio Fontanelli passata al conte Teodoro Rangoni, pervenne poi alla fine del secolo scorso al marchese Gherardo Rangoni Terzi. Qualcuno ebbe ad acquistare diritto di palco in esso Teatro prima del 1780, ma « senza alcun diritto per la qualità e quantità degli spettacoli ».

Gherardo Rangoni Terzi, volendo procacciarsi denaro per rialzare le sorti della gestione che sembra navigasse in cattive acque, specie per le gravi vicende politiche che caratterizzarono la fine del secolo scorso e l'esordire del presente, cercò di trovare nuovi acquirenti di palchi, promettendo a tutti i compratori negli anni 1805 e 1806 che « sarebbevi stato tre annui spettacoli almeno nel Teatro medesimo, per l'assicurazione dei quali..... si sarebbe erogato ed anche ceduto tutto il fabbricato del Teatro, botteghe, case annesse, palchi invenduti, ecc. ».

Le vendite furono fatte, ma subito al primo carnevale 1806 sorse una questione perchè il Rangoni dava un corso di commedie e certuni di quei compratori di palchi pretendevano l'opera e il ballo, che era *l'antico solito spettacolo* del carnevale. L'autorità giudiziaria però non ebbe campo di pronunciarsi: la lite venne transatta con privata scrittura 6 aprile 1807, recognita dal notaio Rizzi.

Con essa il marchese Rangoni, per liberarsi dall'insorta contestazione, cedeva ai proprietari dei palchi il Teatro colle sottostanti botteghe, servizi annessi e connessi che ne costituivano la dote, nonchè il prezzo di un palco poco prima venduto e non esatto. — Resisi in tale modo proprietari dell'intero Teatro, i Palchettisti posero innanzi tutto ogni loro studio a provvedere alla sicurezza e stabilità del fabbricato che correva pericolo di rovinare, e in secondo luogo a procurare la migliore qualità degli spettacoli, anche per adempiere agli obblighi assunti dal marchese Rangoni verso quei proprietari di palchi che non erano concorsi alla accettazione della cessione del Teatro medesimo. Ma le sorti del Teatro non volgevano propizie neppure presso i nuovi proprietari: non pochi erano stati gli impegni pecuniari incontrati per raggiungere i detti scopi, e per adempiere agli obblighi assunti. Fu allora che sorse nell'animo di molti dei Palchettisti il desiderio di rinunziare la proprietà del Teatro, meno quella dei singoli palchi, al Duca, incoraggiati come si trovavano dalle promesse fatte dal Governatore che una tale cessione sarebbe stata bene accetta.

Attuarono i Palchettisti il loro pensiero per mezzo di una loro Deputazione, la quale stese nel 17 luglio 1816 un formale rapporto che concludeva per la rinuncia del Teatro, rapporto che, letto nella adunanza generale indetta per tale oggetto, fu unanimemente approvata da tutti i proprietari dei palchi. — Così si deliberava la cessione del Teatro al Duca.

Il rapporto della Deputazione, insieme alla conforme deliberazione dell'assemblea dei Palchettisti ed alla copia della scritta 6 aprile 1807, furono comunicati al governatore di Modena con lettera 22 luglio 1816: il giorno dopo il Duca faceva conoscere di aggradire la cessione del Teatro colla *dote e cogli oneri che si trova presentemente*, ma tosto ne disponeva a favore della Comunità di Modena, *trovando conveniente che la medesima abbia un tale possesso anche ad esempio di tante illustri città.* Il 24 successivo la Comunità dichiarava a sua volta ufficialmente di accettare. — Dopo un anno di esperimento il Comune avvertì la difficoltà di adempiere gli obblighi assunti, specialmente nella condizione in cui trovavasi il Teatro, bisognevole di non poche riparazioni. Sottopose questo stato di cose al Duca, il quale con suo chirografo 22 febbraio 1817 credette di portare sol-

lievo alla Comunità dando alcune disposizioni circa la disponibilità dei palchi che erano di privata proprietà.

Dopo di avere imposto alla Comunità di provvedere con appositi contratti per la esecuzione annuale dei tre spettacoli d'obbligo, pei quali gli acquirenti dei palchi non dovevano esser tenuti ad alcun pagamento di canone, stabilì che « volendo inoltre la Comunità di « Modena per due volte l'anno dare più grandiosi spettacoli con opera « in musica seria o buffa con ballo o senza e con distinti soggetti « di cartello, qualora non vengano eseguiti nel Teatro di Corte, sa- « ranno posti a disposizione dell'Impresa nei detti due casi tutti i « palchi del Teatro Comunale, pei quali verranno fissati i prezzi da « praticarsi secondo la rispettiva situazione e la qualità degli spet- tacoli »; accordando però ai proprietari il diritto di prelazione se avessero voluto ritenerli per proprio uso, con obbligo della corrisposta del detto canone d'affitto.

Soggiungeva il Duca che, qualora qualcuno degli acquirenti non fosse stato contento delle date disposizioni, avrebbe potuto rinunziare il palco al Comune per il corrispettivo che si fissava secondo i prezzi più comunemente praticati negli ultimi contratti.

Dieci Palchettisti rinunciarono al palco, ed il Comune ne pagò loro il prezzo stabilito. La condizione giuridica del Comune e dei Palchettisti, i loro rispettivi diritti ed obblighi, come sono dichiarati in questo anno 1817, si protraggono senza mutamento fino al febbraio 1838.

Intanto il Teatro Comunale era venuto deperendo a tale punto da sentirsi la impossibilità di poterlo addattare senza immensi sacrifizi alle nuove esigenze della scena, mentre da altra parte la piccola città di Modena accresceva la sua popolazione, assumeva l'aspetto e sentiva le esigenze e i bisogni di un po' di fasto come capitale.

Al Riccini, allora governatore, venne l'idea di erigere un nuovo Teatro, la di cui costruzione fu annunciata ai signori Palchettisti del Teatro vecchio con circolare 23 febbraio 1838 « per vedere se « volessero concorrere *senza loro danno* al buon esito della nuova « opera permutando il palco che attualmente posseggono con simile « palco o altro più a loro piacesse e fosse libero nel Teatro, e ag- « giungendo solo il di più del prezzo nella regola che verrebbe fis- « sata ». Enunciava l'utilità derivante dalla attuazione di tale pro-

getto, dal quale « ne ridonderebbe d'altronde un comodo e vantaggio « ai sullodati signori Palchettisti, che in caso diverso avrebbero il « vecchio Teatro rifatto soltanto per gli spettacoli di puro obbligo ».

Indicava quindi le condizioni secondo le quali dovevasi fare la permuta dei palchi — il prezzo dei palchi del Teatro vecchio valutato secondo il portato della circolare 16 febbraio 1817, la tariffa dei prezzi dei palchi nel nuovo Teatro, e quindi l'aumento da corrispondersi per questi ultimi, le modalità di pagamento di tale differenza di prezzo, la facoltà di coloro che non volessero accettare il progetto di vendere il loro palco al Municipio, ed aggiungeva anche la dichiarazione che i palchi di proprietà particolare nel nuovo Teatro sarebbero *stati sempre esenti dai canoni per tutti gli spettacoli da darsi nei medesimi indistintamente.*

Dei 43 Palchettisti del vecchio Teatro due soli non aderirono; il 9 maggio 1838 i palchi del nuovo Teatro erano già tutti assegnati.

L'apertura del nuovo Teatro seguì nel 2 ottobre 1841 coll'opera *Adelaide di Borgogna* del M° Alessandro Gandini e il ballo *Rebecca*, e nel 26 successivo dicembre si iniziò la stagione del Carnevale coll'opera la *Prigione di Edimburgo* e il ballo *La Vestale.*

Dal 1841 fino al 1859, epoca in cui cessò la dominazione estense, il Comune provvide alle spese per gli spettacoli con una media annua di L. 30000.

Nel 1859 incomincia in seno al Consiglio comunale il dibattito sulla esistenza dell'obbligo giuridico del Comune di provvedere alle spese degli spettacoli di fronte ai proprietari dei palchi.

Nello stesso anno 1859 nel Consiglio di Modena quattro persone, fra cui due giureconsulti quali il Sandonini e il Raisini, propongono di spendere in opere civili e nel bene generale della patria italiana le somme precedentemente destinate al Teatro. Nell'anno 1862 il Comune domanda ad una commissione di Consiglieri comunali, scelta nelle persone degli esimî giurisperiti Ronchetti, Sandonini e Magiera, di esaminare gli obblighi che per i precedenti accordi intervenuti tra Comune e Palchettisti potevano e dovevano essere osservati dalla amministrazione comunale. La Commissione concluse col ritenere che i proprietari dei palchi nella migliore ipotesi potevano pretendere dal Comune solo i tre spettacoli annui di commedie o di opere di poca importanza accennati nel chirografo del 1817.

Nonostante le conclusioni a cui erano giunti i predetti commissari, il Consiglio comunale votò la dote teatrale per il 1863 per lo spettacolo di opera e ballo in Carnevale, elevandola negli anni successivi fino a L. 40.000.

Nella seduta 14 settembre 1866 il consigliere Montanari chiedeva la soppressione della spesa per gli spettacoli, in causa dei mutamenti avvenuti nel Comune e nel suo bilancio. — Nell'anno 1870 si rinnovavano in Comune i tentativi di liberarsi dalla spesa degli spettacoli, e fu nominata una nuova Commissione nelle persone dei signori prof. Sala, ing. Baccolari Emilio e prof. Camurri, la quale giudicò che i Palchettisti, nonostante l'avviso contrario dei signori Ronchetti, Sandonini e Magiera, non avevano diritto di pretendere neppure quei tre spettacoli di secondaria importanza di cui nel chirografo del 1817, e che ad ogni modo l'obbligo del Comune di dare questi spettacoli non poteva considerarsi perpetuo, ma semplicemente temporaneo e soggetto alle mutabilità dei tempi e alle esigenze della azienda comunale. Ciononostante la Commissione consigliava di tentare la costituzione di un Consorzio di Palchettisti, i quali sostenessero l'obbligo di dare spettacoli di opera e di commedia di fronte alla corrisposta di un sussidio da fissarsi in una annua quota fissa.

Tale progetto però non incontrò l'assenso dei Palchettisti: il Consiglio comunale votò anche in quell'anno la dote nella somma di L. 35.000 e nella stagione del successivo Carnevale il pubblico potè godere la musica del Petrella nella *Contessa d'Amalfi*, quella del Peri nell'*Orfano e Diavolo*, e il capolavoro verdiano, il *Rigoletto;* ed ammirare vezzose ballerine e valenti mimi nel ballo *Brahma*.

In appresso, e così fino all'anno 1898, in mezzo ad un seguito non mai interrotto di negative e di affermazioni dei doveri del Comune, non tanto verso i Palchettisti, quanto verso la stessa città, l'assegno per il Teatro venne sempre di anno in anno stabilito. In ultimo, nella seduta del 18 luglio 1898, il Consiglio deliberava, dietro relazione dell'assessore avv. Enrico Segrè, di non assumere per la stagione teatrale 1898-99 l'onere dell'esercizio e della spesa degli spettacoli nel Teatro Municipale, autorizzando solo la Giunta a contribuire fino al limite di L. 10.000 come sussidio a quel Consorzio di Palchettisti o privata Società che si costituisse allo scopo di aprire i battenti del Teatro Municipale in quella stagione.

Il Consorzio e la Società non sorsero, per cui il Teatro Municipale nella stagione di Carnevale del 1899 rimase chiuso. Non si acquietarono a tale deliberazione i Palchettisti, chè anzi costituitisi consorti in lite promossero causa al Comune perchè si dichiarasse tenuto nella stagione del Carnevale di ogni anno a tenere aperto il Teatro Municipale per un conveniente corso regolare di rappresentazioni di opera con ballo, senza obbligo nei Palchettisti di alcun concorso, nè per mezzo di corrisposta di annuo canone, nè in altro qualsiasi modo, e senza pregiudizio delle ragioni e diritti per un maggior numero di spettacoli, e per l'esenzione da qualunque onere gravitante la proprietà dei palchi. Si chiedeva inoltre la condanna del Comune alla rifusione dei danni derivanti dalla mancata apertura del Teatro, nonchè alle spese di lite. — Da parte del Comune invece si chiedeva: in via *principale* si dichiarasse che nessuna obbligazione incombe al Comune rispetto ai Palchettisti di fornire determinati spettacoli in nessuna stagione dell'anno, e quindi neanche lo spettacolo di opera con ballo nella stagione di Carnevale; in via *subalterna* che tali obbligazioni, se anche esistite, erano poi venute meno per mutamento nelle condizioni delle cose e dei tempi; in via subalterna alla presente ammettersi la prova peritale che veniva formulata; *in via ancor più subalterna* che in ogni caso, se anche tale obbligazione persistesse, non potrebbe essere il Comune astretto alle esecuzioni in forma specifica, ma alla indennità rispetto al solo proprietario del palco di prima fila N. 25 e suoi aventi causa. — La discussione della causa ebbe luogo dinanzi al Tribunale di Modena il 29 aprile 1899. Il 22 maggio successivo fu pubblicata la sentenza colla quale si dichiarava il Comune di Modena obbligato a tenere aperto nella stagione di Carnevale di ogni anno il Teatro Municipale per un conveniente corso di regolari rappresentazioni di opera con ballo, senza obbligo nei proprietari dei palchi di alcun concorso nè con annuo canone, nè altrimenti. Si assolveva il Comune dalla rivalsa dei danni, e si dichiaravano compensate tra le parti le spese.

Da tale sentenza interponeva appello il Comune di Modena, e alla sua volta appellavano pure incidentalmente i Palchettisti, relativamente alla rifusione dei danni e delle spese. La Corte d'Appello di Modena, con sentenza del 14-15 dicembre ultimo scorso, giudicò essere il Comune di Modena obbligato a dare ai Palchettisti del Teatro

Municipale, senza loro aggravio o prestazione di canone, ogni anno in Carnevale uno spettacolo di opera con o senza ballo, secondo l'importanza dell'uno o dell'altro, rispondente alle esigenze di una città capoluogo di provincia della importanza di Modena.

In pari tempo però tale obbligo fu dichiarato risolubile per le mutate condizioni di fatto, mediante rimborso di quella parte della somma pagata dai Palchettisti per l'acquisto del palco nel nuovo Teatro, che rappresenta il diritto dei Palchettisti ad avere, oltre l'opera suindicata, anche altri pretesi spettacoli, a termine delle riserve dei Palchettisti stessi, somma da liquidarsi nei modi di legge in separata sede di giudizio.

Riguardo alla rifusione dei danni e delle spese si confermava la sentenza del Tribunale, dichiarando compensate anche le spese del giudizio di appello.

Appunti critico-giuridici.

Irta di difficoltà è certamente la causa che si è agitata tra il Comune di Modena e i Palchettisti del Teatro Municipale, difficoltà di indole giuridica non solo, ma anche storica ed interpretativa; senza dire che troppi lati presenta la questione perchè si possa con coscienza e con studio sviscerare. — Dal lato storico ci troviamo dinanzi ad un solo secolo di vicende teatrali, documentate sempre, chiare ed esplicite mai; dal lato giuridico abbiamo un diritto di palco soggetto a mutamenti e trapassi continui, quando affermato nel suo contenuto recisamente, quando in modo sommesso; e allora che si è creata una convinzione della sussistenza del diritto dei Palchettisti agli spettacoli, ecco sorgere in campo la poco florida economia comunale, le mutate condizioni dei tempi: in ultimo si vuol dare da ambo le parti una vernice artistico-sentimentale alla vertenza, ed eccoci trascinati ad una discussione di indole generale sulla opportunità delle doti teatrali, sulla missione dell'ente Comune nei riguardi degli spettacoli scenici.

Vivace, per non dire accanita, è stata la lotta, resa ancora più acuta da un sottostrato di livori politico-amministrativi. Da una parte si è frugato in tutti gli archivi per costruire pietra su pietra il diritto dei Palchettisti agli spettacoli, dall'altra non si è rispar-

miato il piccone demolitore nè pure là dove pareva dovesse cozzare contro pareti adamantine. Le memorie si sono succedute alle memorie, prolisse sempre, ordinate mai: ogni parola, ogni frase ha trovato cento interpretazioni e altrettante applicazioni.

Inutile, per non dire presuntuoso, potrà sembrare perciò ad alcuno che altri si accinga alla scoperta della verità dopo che tante navi, guidate da così illustri nocchieri, veleggiarono verso la terra incantata dove essa risplendeva. Ma così non è: un osservatore, un critico esterno, rimasto fuori della questione, può ben dire la sua parola, può bene esternare il suo giudizio, che emanando da persona imparziale, cui nessun interesse o livore agita, può avere basi sicure, saldi fondamenti.

***

Abbiamo accennato ai molti aspetti che la causa presenta. Uscirebbe certo dai limiti del nostro lavoro il volere trattare di tutti e distesamente come meriterebbero.

In ogni modo però le due questioni capitali, quella che le altre assorbono, si possono ridurre a queste: 1° Se, e quali diritti nei riguardi degli spettacoli teatrali possano affacciare i Palchettisti del Teatro Municipale verso il Comune di Modena: 2° Se, e come il Comune possa liberarsi dagli obblighi assunti verso i Palchettisti.

I.

Se e quali diritti nei riguardi degli spettacoli possano affacciare i Palchettisti del Teatro Municipale verso il Comune di Modena. — Saremo brevi il più che sia possibile, cogliendo dai documenti solo quel tanto che è essenziale elemento di soluzione alla questione. La storia del diritto dei Palchettisti ha varî periodi che si possono così suddividere:

Primo periodo. — Va dall'epoca della costruzione del Teatro di via Emilia (1643) fino all'anno 1805. In questo lasso di tempo, e precisamente prima del 1780, alcuni cittadini acquistano palchi nel Teatro Vecchio, ma senza alcun diritto per la *qualità* e *quantità* degli spettacoli.

***

Secondo periodo. — Gherardo Rangoni Terzi vende negli anni 1805 e 1806 dei palchi e promette ai nuovi acquirenti di « formare « una congrua dote al Teatro suddetto per soddisfare... e pel man- « tenimento almeno di tre spettacoli annui, e ciò mediante l'assegna- « mento di palchi liberi, del prodotto delle tre porte, cioè d'ingresso « al Teatro, della platea e del loggione, ed inoltre del fabbricato « del ridotto e delle botteghe sottostanti: all'oggetto poi di assicu- « rare che tale massima sarà eseguita, adesso per allora si cede e « perpetuamente rinuncia la detta dote e prodotti a chi sotto le de- « bite cauzioni e a miglior partito assumerà sopra di sè l'impegno « degli aggravî suddetti, e degli enunciati tre spettacoli annui ».

L'obbligazione che in tale modo il Rangoni incontrava verso i Palchettisti è personale nel senso di vincolare tutto il patrimonio, oppure deve ritenersi limitata alla erogazione dei proventi della dote per il mantenimento degli spettacoli?

Il Tribunale e la Corte d'Appello accettarono la seconda opinione e la difesero anche validamente nelle loro memorie a stampa gli avvocati del Comune, Triani e Ferrarini. Sarà atto di audacia la nostra, ma ci permettiamo di stare in meno numerosa e certo anche meno autorevole (non se ne abbia a male l'egregio avv. Albinelli) compagnia.

Il marchese Rangoni, per vendere i palchi del suo Teatro, si trovava nella condizione di dovere ricorrere alla promessa di tre spettacoli annui agli acquirenti.

Questi, d'altra parte, più che da una semplice promessa formale, sentivano il bisogno di essere *assicurati* in un modo dirò così *reale* che il Marchese avrebbe adempito ai suoi obbligi. Il Rangoni allora costituisce una *congrua dote* al Teatro, ed inoltre per mostrare che non era vana la garanzia sua, si dichiara pronto a cedere in perpetuo la suddetta dote a chi vorrà assumere sopra di sè l'impegno degli aggravi e degli enunciati tre spettacoli annui.

Non è adunque il Rangoni un semplice amministratore della dote, ma ha sopra di sè l'*impegno degli aggravi suddetti e degli enunciati tre spettacoli annui.*

A maggior sostegno della nostra tesi poi troviamo detto negli atti

di vendita dei palchi « che lo stesso signor mandatario si obbliga « per li suddetti spettacoli, a nome del detto signor venditore, che « saranno *sempre* dati o dallo stesso signor venditore o dal cessio- « nario del Teatro stesso ». Come avrebbe potuto il mandatario del Rangoni affermare che gli spettacoli si sarebbero sempre dati, se il loro allestimento dipendeva dalle forze della dote, oscillanti quindi di anno in anno?

Ma un'altra osservazione che non fu mai fatta, ma non per questo priva certo d'importanza, si rende a questo punto necessaria. La dote è costituita, oltrechè dal prodotto del fabbricato, del ridotto e delle botteghe sottostanti, anche dal prodotto delle tre porte, cioè d'ingresso nel Teatro, della platea e del loggione. Chiaro è che qui si accenna ai proventi che seralmente si potevano ritrarre dalla vendita dei biglietti d'ingresso di platea e di loggione, provento perciò incerto ed in ogni modo mai determinabile esattamente prima dell'inizio del corso degli spettacoli. Il Rangoni adunque evidentemente si obbligava a dare gli spettacoli promessi senza potere *a priori* determinare l'ammontare della dote; esula quindi il concetto di amministratore semplice, e il carattere di aleatorietà della sua promessa si fa evidente.

Però, egli dice, se qualcheduno vuole assumere sopra di sè l'impegno degli aggravî suddetti e degli enunciati tre spettacoli annui, io rinuncio a lui l'*alea* del contratto, gli cedo il rischio: questo perchè voi Palchettisti non crediate che anche sulla dote promessa io voglia speculare. — Nuovo argomento a conforto della nostra opinione si può desumere dalle risultanze processuali della causa che fu promossa dai Palchettisti contro il Rangoni e che finì poi colla nota transazione.

Pretendevano i Palchettisti che i tre annuali spettacoli dovessero consistere « non in semplice corso di commedie, ma bensì in un'opera « buffa o seria coi suoi balli nel Carnevale, conforme il praticato in « esso Teatro sino all'epoca del Carnevale scorso, in altra opera simile « nella Primavera, e in un'altra opera in altro tempo dell'anno, con- « forme sempre il praticato medesimo, ecc. » e desumevano il loro diritto « sugli argomenti che nella soggetta fattispecie si hanno a « desumere da quanto si stilava rapporto agli spettacoli in detto Teatro « negli anni che hanno preceduto il loro acquisto, dal motivo per « cui essi sonosi prestati al medesimo, dalla circostanza di essersi

« obbligato il signor venditore a formare la suddetta dote, quando « di essa non ne abbisogna per le commedie, essendo notorio che per « queste il proprietario del Teatro, anzichè soccombere a spese, ne « ritrae profitto e che da tutt'altro che da essi esser possa più utile « e vantaggioso ».

Si concludeva « fosse il signor marchese Gherardo Rangoni con- « dannato a dare tre opere annuali come si è sopra esposto ». — Nè la conclusione dei Palchettisti, nè le loro lamentanze sarebbero concepibili se il Rangoni avesse assunto semplicemente l'obbligo di erogare i proventi della dote negli spettacoli. I Palchettisti avrebbero al più dovuto chiedere al giudice che si condannasse il Rangoni a devolvere integralmente il prodotto della dote negli spettacoli, dando loro un diritto d'ingerenza nell'amministrazione. — Era un rendiconto amministrativo che essi avrebbero dovuto pretendere, non la dichiarazione del diritto a tre spettacoli quali da loro venivano designati. Nè diversamente dai Palchettisti intendeva il contratto il marchese Rangoni. I suoi avvocati infatti non adducono già a discolpa del loro patrocinato le ristrettezze dei proventi della dote, ma bensì le mutate condizioni dei tempi, le mancate sovvenzioni dei duchi.

Nè s'intenderebbe poi come il Rangoni si sia affrettato dopo il contratto di vendita dei palchi, a fare un progetto all'Amministrazione comunale col quale rinunciava al Teatro, a cinquanta palchi, alle tre porte d'ingresso, all'annesso fabbricato, ridotto e botteghe sottoposte, purchè questa assuma l'obbligo della manutenzione ed aggravî del Teatro, e l'impegno dei tre spettacoli. Se si fosse trattato di semplice amministrazione della dote non gli sarebbe sembrato tanto scottante l'obbligo assunto da indurlo a disfarsene subito trasmettendo ad altri « l'obbligo di assumere la manutenzione ed ag- « gravî del Teatro e l'*impegno* dei tre spettacoli ». Si noti inoltre che perchè l'amministrazione assumesse il suo obbligo, egli rinunciava non già alla dote semplicemente, ma a tutto il Teatro. Evidentemente la generosità del Rangoni non si può comprendere se non ammettendo che questi avesse in antecedenza assunto l'obbligo di dare i tre spettacoli indipendentemente dalle forze della dote, forze che a suo giudizio non potevano bastare. — Altre conferme al nostro assunto troveremo nella nuova fase del diritto dei Palchettisti che veniamo ad illustrare.

***

Terzo periodo. — Incomincia col 1807. I Palchettisti ed il Rangoni transigono la lite fra loro iniziata, circa la *qualità* degli spettacoli: la convenzione si stipula con una privata scrittura del 16 aprile 1807, recognita dal notaio Rizzi.

Con essa il marchese Rangoni cede ai Palchettisti liberamente tutto il fabbricato del Teatro, compreso il ridotto, le botteghe sottostanti, ecc., insomma tutto il fabbricato, niente eccettuato, insieme ai capitali morti esistenti nel Teatro, cioè scene, panche, scranne, ecc., tutto il prodotto delle porte d'ingresso per platea e loggione, la serale corresponsione dovuta dal caffettiere, e un credito di L. 3857,59 per acquisto palchi; questi dal canto loro promettono *in solido* che il Rangoni non sarà mai in qualunque tempo da essi molestato o inquietato nè per la *qualità* nè per la *quantità* di detti spettacoli.

Questa convenzione è fatta, come avvertimmo, a titolo di transazione, la quale importa un *aliquid datum* e un *aliquid retentum*. Ma dove troveremmo noi questo essenziale elemento nei patti surriferiti, quando volessimo ammettere che il Rangoni non avesse contratto originariamente altro obbligo verso i Palchettisti che quello di erogare i proventi della dote negli spettacoli? Dicono gli avversari: « Per levarsi da dosso ogni responsabilità riguardante l'amministrazione del Teatro e l'erogazione della dote, il Rangoni cede « ai Palchettisti Teatro e dote ».

Rinunciare non solo alla dote ma all'intero Teatro per non amministrare la dote, è enorme giuridicamente ed economicamente.

Ciò che chiaro si evince è invece questo: che il Rangoni aveva assunto l'obbligo di dare tre spettacoli, *credendo* potesse bastargli la dote; che i Palchettisti invece richiedevano spettacoli pei quali la dote era insufficiente; che il Rangoni intimorito che a tanto potesse estendersi il suo obbligo per pronuncia del magistrato, giudicava meglio rinunciare non solo alla dote, ma all'intero Teatro.

Ecco l'*aliquid datum*, l'*aliquid retentum;* solo in tale modo si dà una giuridica e logica spiegazione tanto del processo intentato dai Palchettisti, quanto della transazione che ne segnò la chiusura.

***

Ma procediamo nella storia. Non tutti i Palchettisti accettarono la transazione col marchese Rangoni: quelli che si rifiutarono dichiararono espressamente di rinunciare alla *qualità* degli spettacoli, affinchè il signor Rangoni non avesse mai da avere da essi *molestia*. Per la *quantità* degli spettacoli è quindi giocoforza ritenere che i Palchettisti non aderenti considerassero obbligati nei loro riguardi i Palchettisti cessionari del Rangoni. Questi poi alla loro volta si obbligarono *in solido* verso il signor Rangoni che « non sarà mai in « qualunque tempo da essi molestato, od inquietato, nè per la qua- « lità, nè per la quantità di detti spettacoli ». — Il rogito Rizzi del 1807 dà luogo adunque a tre diverse categorie di Palchettisti: 1° Palchettisti anteriori al 1780 senza alcun diritto per la qualità e quantità degli spettacoli; 2° Palchettisti cessionari del Rangoni, i quali per la qualità e quantità degli spettacoli non sono tenuti a cosa veruna verso il sig. Rangoni, « riservandosi eglino di combinare « tra loro rispettivamente »; 3° Palchettisti che non aderirono alla cessione e che rinunciarono per atto separato alla *qualità* degli spettacoli, salvo però il diritto alla *quantità* verso i Palchettisti cessionari. Inesattamente quindi fu ammesso da quanti finora sulla questione scrissero e giudicarono che il diritto a tre annui spettacoli si estinse per confusione nei Palchettisti per il fatto dell'avvenuta cessione. Tale estinzione ebbe luogo evidentemente nei soli riguardi dei Palchettisti cessionari, non già di quelli che a tale convenzione non aderirono: il diritto agli spettacoli sopravvisse anche dopo il rogito Rizzi nei rapporti tra i Palchettisti aderenti e quelli non aderenti alla cessione. Apparirà in seguito l'importanza di tale osservazione.

***

Vedemmo come i Palchettisti cessionari si riservavano per la quantità e qualità degli spettacoli di combinare tra loro rispettivamente. Indaghiamo ora quali siano state le convenzioni che tra di essi a tale riguardo si istituirono. Mancano documenti in proposito: solo è notevole che nella relazione che fece la Deputazione dei Palchettisti al Duca troviamo: « Che siccome Noi tra Noi stessi ci siamo

« solidalmente garantiti, come fu anche garantito a tutti dal signor « marchese Rangoni, di tre spettacoli annui almeno, ecc. ».

Cosa intendevano dire i Palchettisti? Che essi si erano obbligati tra loro solidamente a dare tre spettacoli annui almeno: tale obbligo però era stato assunto evidentemente di fronte ai Palchettisti non aderenti alla cessione, chè altrimenti non si capirebbe la necessità di tale solidale obbligazione, nè la voce *tutti* che viene dopo. Non accettiamo quindi neanche in questo punto l'opinione generale e contradetta dal solo avv. Albinelli, che cioè i palchettisti cessionari del Teatro non restarono per tale convenzione solidalmente obbligati tra loro che ad erogare i proventi della dote negli spettacoli. Certo che dal momento che gli altri Palchettisti avevano rinunciato alla qualità degli spettacoli, i cessionari potevano liberarsi da obblighi che avevano verso di loro con una somma esigua e che trovava sicura capienza nei proventi della dote; ma questa considerazione di fatto non infirma quella di diritto che a noi sembra accettabile, che cioè i Palchettisti cessionari del Teatro erano obbligati a dare tre spettacoli annui almeno indipendentemente dai proventi della dote. I rapporti originari tra i Palchettisti e il Rangoni non erano mutati per la avvenuta cessione se non per quanto riguardava la qualità degli spettacoli, alla *spiegazione* della quale i Palchettisti non aderenti alla cessione rinunciavano nei riguardi dei nuovi proprietari: per quanto si attiene alla *quantità*, essi rimanevano intatti.

***

Quarto periodo. Addivenuti per tale modo i Palchettisti anche proprietari del Teatro, continuarono a darvi corsi di pubblici spettacoli in numero anche maggiore del prescritto, incontrando spese e sacrifici specialmente per la sua manutenzione, ai quali provvidero sia col contrarre debiti, sia coll'anticipare di tasca una certa somma senza mai pensare nè sostenere che a tali spese si dovesse sopperire unicamente coi proventi della dote.

Si fu nel 1816 che « molti dei proprietari dei palchi esternarono « il più vivo loro desiderio di rinunciare, salvo la proprietà dei palchi, « quella del Teatro, e di porla a piena disposizione del sovrano ». Tenuto di ciò parola in via ufficiosa col signor Governatore e la di

lui risposta non essendo stata pienamente esclusiva, i Palchettisti proposero al Duca di mettere a sua disposizione il Teatro nel modo stesso con cui l'avevano accettato. E perchè fossero bene eliminati i dubbi possibili sugli oneri che col Teatro venivano rinunciati, i componenti la detta Deputazione rappresentanti il corpo dei palchettisti si affrettavano a soggiungere: « Che siccome Noi tra Noi stessi ci « siamo solidalmente garantiti, come fu garantito a tutti dal signor « Marchese Rangoni, di tre spettacoli annui almeno, fra i quali un « Corso teatrale nel Carnevale e l'altro nell'autunno senza alcun pa- « gamento di affitti di palchi o di prestazione di canone, tanto per « detti tre annui spettacoli quanto per qualunque altro si dà in « Teatro, quindi che essendo ciò un onere infisso al medesimo Teatro « in confronto della ceduta dote, così che il teatro stesso è carico di « tale aggravio come degli altri sopra riferiti ».

La proposta della cessione, formulata dalla detta Deputazione, colla esplicita condizione surriferita, fu presentata all'assemblea generale dei Palchettisti ed unanimemente approvata. Il Governatore di Modena nel giorno successivo accetta la proposta dei Palchettisti, di tale accettazione dà loro comunicazione, e in pari tempo stabilisce: « si scriva alla Comunità di Modena che avendo i Comproprietari « del Teatro in Via Emilia posto a disposizione di S. A. R. il Teatro « stesso colla dote e gli oneri come si trova presentemente, si è de- « gnata la R. A. S. di disporne a favore della Comunità, trovando « conveniente che la medesima abbia un tale possesso anche ad esempio « di tante illustri città d'Italia ». Il Podestà nel successivo giorno 24 luglio riscontrava al Governatore che « la Comunità era stata « oltremodo sensibile al nuovo tratto di Sovrana clemenza comuni- « catole in virtù del quale è posta in possesso di un Teatro, viene « anche in tal modo parificata a tante illustri città d'Italia ».

Esaminiamo ora la portata giuridica di tali fatti.

I Palchettisti offrono il Teatro al Duca con tutti gli oneri ad esso inerenti, compreso quello di dare tre spettacoli annui almeno fra i quali un corso teatrale (d'opera) nel Carnevale e l'altro nell'autunno, senza alcun pagamento all'affitto dei palchi o di prestazione di canone: si dice che questo « è un onere infisso al medesimo Teatro in confronto della ceduta dote », e che tale obbligo era stato gagantito ai Palchettisti anche dal marchese Rangoni.

Ma queste asserzioni sono evidentemente piene di inesattezze, e si giustificano solamente col desiderio che avevano i Palchettisti di addossare ad altri il mantenimento degli spettacoli pei quali i proventi della dote erano addivenuti insufficienti. Il Rangoni infatti aveva garantito ai Palchettisti del 1805 e 1806 nulla più che tre spettacoli annui: era bensì vero che sulla loro qualità era poi insorta contestazione, ma in ogni modo nessun pronunciato dei magistrati aveva canonizzato il loro diritto. In confronto poi della ceduta dote i Palchettisti cessionari non erano obbligati verso quelli non aderenti se non per tre spettacoli annui, avendo questi rinunciato alla spiegazione della *qualità*. Il vero obbligo infisso al Teatro in confronto alla ceduta dote non potea adunque consistere che nell'obbligo di dare tre annui spettacoli almeno. — Premessa questa osservazione, vediamo in quale modo ha luogo l'accettazione ducale. Il 22 luglio 1816 i Palchettisti scrivono al Governatore di Modena pregandolo di *umiliare al trono* la loro proposta, ed uniscono in copia il *promemoria,* ossia la relazione della Deputazione dei Palchettisti. Il 23 il Governatore scrive ai Palchettisti e contemporaneamente alla Comunità di Modena. Ai Palchettisti, dice, « mi farò impegno di spedirlo (il rapporto) a S. A. R. che già informata delle prime comunicazioni fattemi dalle S. S. V. V. aveva manifestato il sovrano suo aggradimento e date in prevenzione le sue istruzioni al Governo per il caso della cessione del Teatro in Via Emilia da rivolgersi a favore della Ill. Comunità. In conseguenza di ciò, seguita, essendo stata autorizzata la Comunità medesima ad accettare una tale cessione nelle debite forme legali, è pure stata avvertita di prendere colle S. S. V. V. gli opportuni concerti per la formale consegna del Teatro suddetto ».

Avverte la Comunità che « avendo i Comproprietari del Teatro in Via Emilia posto a disposizione di S. A. R. il Teatro stesso colla dote e cogli oneri, come si trova presentemente, si è degnato la R. A. S. di disporne a favore di questa Illustrissima Comunità ».

Sul valore e la estensione della cessione del Duca e della accettazione della Comunità è stato vivo il dibattito tra gli avvocati dei Palchettisti e quelli del Comune. Questi sostenevano che il Duca aveva accettata la cessione prima ancor di conoscere il rapporto, e che mancava quindi la prova della conoscenza del medesimo per

parte del Comune; quelli invece che il Principe era esattamente informato delle condizioni della cessione, e che d'altra parte è inverosimile che anche la Comunità non le conoscesse.

Non ci vogliamo ingolfare in questa disputa, alla quale d'altronde ci sembra sia stata attribuita un'importanza che non meritava. Quel che è certo si è che il Duca accettò il Teatro colla dote e cogli oneri *come si trova presentemente*, e che poscia rivolse tale cessione in favore della Comunità, la quale si dichiarò *oltremodo sensibile al nuovo tratto di sovrana clemenza.* — Volendo adunque indagare quali obblighi abbia assunto la Comunità colla accettazione della cessione del Teatro fattale dal Duca è necessario interpretare la portata della frase « cogli oneri come si trova presentemente », e più specialmente vedere se tra questi oneri sia a comprendersi quello di dare tre spettacoli annui fra i quali un Corso Teatrale nel Carnevale e l'altro nell'autunno.

La soluzione affermativa non ci sembra dubbia; solo è a ricordarsi qui quanto abbiamo già osservato, che cioè l'onere infisso al Teatro in confronto della ceduta dote consisteva precisamente e solamente nell'obbligo di dare tre spettacoli annui senza determinazione di qualità. È da osservarsi poi che nell'istante in cui veniva fatta la rinuncia del Teatro dal Duca, si diffidava la Comunità ad entrare in trattativa « per un contratto triennale, e bene cautelato, da stabilirsi con qualche Impresario, salvo la superiore approvazione per gli spettacoli da darsi al pubblico », il che ribadisce l'obbligo della Comunità di dare gli spettacoli stessi. — Aggiungeva inoltre il Governatore « che qualora si possa combinare di avere in carnevale un' opera buffa con ballo, in estate un' opera seria, l'una e l'altra con soggetti di cartello rapporto alle prime parti, ed altra Compagnia comica pure di cartello in autunno, oltre gli altri decenti spettacoli che potessero concertarsi per il restante dell'anno, esclusa la quaresima senza speciale permissione, è disposta la R. A. S. di contribuirvi con una gratuita annuale sovvenzione di Modenesi L. 15000 ».

Che questa parte del dispaccio governativo al Podestà, non possa mai servire ai Palchettisti come titolo di pretese, non è dubbio, ma essa non viene per nulla a distruggere l'obbligo della Comunità di dare i tre spettacoli annui; il Duca perchè la qualità di questi spettacoli sia migliore offre semplicemente una sovvenzione. Ma nessuna

relazione esiste tra l'obbligo di dare quella data *quantità* di spettacoli e il sussidio del Duca.

Tornerebbe in campo a questo punto la questione se il Comune fosse obbligato con tutto il suo patrimonio a dare i tre spettacoli annui, oppure limitatamente ai proventi della dote; ma anche questa volta non possiamo cambiare opinione: la cessione avveniva cogli oneri infissi al Teatro, e noi dimostrammo già che l'onere degli spettacoli non era punto subordinato alla potenzialità della dote, e con tale estensione perciò passò ai Palchettisti.

Nè intendiamo come i Palchettisti abbiano voluto sbarazzarsi del Teatro solo per affidare ad altri l'Amministrazione della dote e la sua erogazione. Il vero si è che essi non potevano andare avanti coi proventi della dote, e cercavano perciò chi li accettasse assumendo correlativamente l'*impegno* dei tre spettacoli.

Ma proseguiamo nella storia.

La Comunità non ostante la sovvenzione annua accordata dal Duca non poteva provvedere decorosi spettacoli nel Teatro Comunale; si rivolgeva quindi al Duca per aiuto e consiglio. Con sovrano chirografo 22 febbraio 1817 il Duca rispondeva che « il principale inconveniente proviene dal ritenersi attualmente esenti affatto da qualunque corresponsione la maggiore e migliore parte dei palchi di detto Teatro, in seguito di contratti i quali però non hanno dato diritto agli acquirenti rapporto ai più antichi di potere esigere che venga nel Teatro eseguito alcun spettacolo, e rapporto agli altri, non hanno dato un tal diritto che *limitatamente a tre spettacoli per anno senza che ne sia determinata la qualità* (Questa la vera posizione giuridica dei Palchettisti quale fin qui non sostenemmo). — Ecco i rimedi che egli proponeva: « Volendo però inoltre la Comunità « di Modena con approvazione come sopra per due volte l'anno, *dare* « *più grandiosi spettacoli con opera in musica seria o buffa con* « *ballo o senza, e con distinti soggetti di cartello*, qualora non ven- « gano questi eseguiti nel Teatro di Corte, saranno posti a disposi- « zione dell'Impresa nei detti due corsi tutti i palchi del Teatro « Comunale, pei quali verranno fissati i prezzi da praticarsi secondo « la rispettiva situazione e la qualità dello spettacolo dipendente- « mente dal Governo suddetto, e verrà accordato agli acquirenti il « diritto di prelazione per prevalersi dei palchi rispettivi, restando

« per conseguenza in loro arbitrio o di rinunziarli durante il corso « all'Impresa, previo l'avviso di tre giorni, oppure di ritenerli per « proprio uso soddisfacendo il prezzo stabilito nelle vie regolari come « sopra ». — Queste sono le disposizioni che il Duca emanava per soddisfare i desideri della Comunità, decretando in pari tempo che coloro tra i Palchettisti che non fossero contenti di esse, potevano rinunziare il palco alla Comunità, formandone il correspettivo in apposite tabelle a seconda delle posizioni del palco medesimo. Da esse chiaramente si evince il desiderio del Duca, da una parte di mantenere gli obblighi assunti dalla Comunità, dall'altra di provvedere al decoro della città con grandiosi spettacoli, sovvenendo l'Impresa di uno speciale sussidio.

Certo che nessun documento contiene più chiara ed esplicita conferma del diritto dei Palchettisti di fronte alla Comunità. — Concludendo in questo periodo che dal 1817 va fino al 1838, epoca in cui fu iniziata la costruzione del nuovo Teatro, il diritto dei Palchettisti rimane inalterato. Solo la persona del *debitore* si cambia: dai palchettisti cessionari del Rangoni l'obbligo di dare i tre annui spettacoli senza determinazione di *qualità* passa al Duca e da questi in ultimo alla Comunità.

***

Quinto periodo. Comincia coll'anno 1838, epoca in cui avviene la costruzione del nuovo Teatro, proposta dalla Municipale amministrazione nel febbraio di quell'anno, e suggerita dallo stato di grave deperimento del Teatro Vecchio, e dall'impossibilità di potere adattarlo senza immensi sacrifizi, alle nuove esigenze della scena.

Con circolare del 22 del detto mese, il Podestà si rivolgeva ai signori Palchettisti esponendo loro la necessità di addivenire alla costruzione del nuovo Teatro, in presenza delle condizioni pericolose e dei gravi difetti di quello che allora esisteva, e la convenienza per parte del Comune di ricorrere ad essi « per vedere se volessero con- « correre *senza lor danno* al buon esito della nuova opera, permu- « tando il palco che attualmente posseggono con simile palco od altro « più loro piacesse e fosse libero nel Teatro, e aggiungendo solo il « di più del prezzo nella regola che verrebbe fissata ». — Enunciava l'utilità derivante dall'attuazione di tale progetto, dal quale ne ridon-

derebbe d'altronde un comodo e vantaggio ai sullodati signori Palchettisti, che in caso diverso, avrebbero al vecchio Teatro rifatto soltanto per gli spettacoli di puro obbligo. — Indicava quindi le condizioni secondo le quali dovevasi fare la permuta dei palchi, il prezzo dei palchi del Teatro vecchio valutato secondo il portato della circolare 16 febbraio 1817, la tariffa dei prezzi dei palchi del nuovo Teatro, e quindi l'aumento da corrispondersi per questi ultimi, le modalità del pagamento di tale differenza di prezzo, la facoltà di coloro che non volessero accettare il progetto, di vendere il loro palco al Municipio; ed aggiungeva anche la dichiarazione che i palchi di proprietà particolare del nuovo Teatro « *sarebbero stati sempre esenti* « *dai canoni per tutti gli spettacoli da darsi nel medesimo indistinta-* « *mente* ». Tale proposta incontrò l'adesione quasi unanime dei proprietari dei palchi; due soli non vi aderirono. Gli altri quarantatre si sobbarcarono e alla *permuta* e al sacrificio loro richiesto, per cui la Comunità e con questo conguaglio di prezzo e colla vendita di trentadue palchi a nuovi acquirenti, potè realizzare una discreta somma di denaro da superare le lire 300.000, oltre la disponibilità del vecchio Teatro. Ma quali furono gli effetti giuridici di questa accettazione? È una indagine giuridica della massima importanza e che merita quindi uno sviluppo completo.

***

È da esaminarsi anzitutto quale sia l'indole giuridica del contratto cui l'accettazione dei Palchettisti del Teatro Vecchio dava luogo.

La circolare su citata parla di *permuta del palco che attualmente posseggono con simile palco, o altro che più loro piacesse, e fosse libero nel nuovo Teatro e aggiungendo solo il di più del prezzo nella regola che verrebbe fissata.* Nella sua ultima parte però si legge « Intende la Comunità di usare con ciò la ben dovuta distinzione ai signori Palchettisti accordando loro una prelazione per l'acquisto dei palchi nel nuovo Teatro coll'includervi il prezzo di quello che attualmente posseggono, ecc. ». È inutile l'addurre qui tutti gli argomenti portati dai due campi avversari. Il contratto che interviene tra i Palchettisti del Teatro Vecchio e la Comunità deve secondo noi definirsi una compra-vendita; la convenzione deve essere piuttosto giu-

dicata dal suo contenuto che dal meno felice uso di un vocabolo giuridico. L'indole giuridica della permuta sta nella *commutazione* di cosa con cosa; il conguaglio di prezzo non la snatura solo allora che la *commutazione* rimanga la vera e propria causa del contratto, diremo così la parte principale. Ma quando il conguaglio in denaro supera in valore la cosa che si dà in cambio, allora non è più a parlarsi di permuta, ma di compra-vendita (1).

Tale è appunto il caso dei Palchettisti. A chi dà uno sguardo alla tabella delle *Esazioni da farsi dagli odierni signori Proprietari dei palchi nel Teatro Comunale pel trasporto delle loro proprietà nel nuovo Teatro*, salta subito agli occhi come la cifra delle *differenze* o dei conguagli, supera sempre di molto il prezzo del palco vecchio, nonostante che questo venga aumentato dell'8 per 100. E infatti, mentre il prezzo dei palchi del Teatro vecchio varia da 1000 a 5000 lire, la tariffa di quelli del Teatro nuovo da 4500 sale fino a 13.000 lire.

Una volta ammesso che il contratto che nella circolare si chiama *permuta* abbia invece a definirsi *compra-vendita*, vediamo le conseguenze giuridiche che se ne possano dedurre.

Il prezzo del palco del Teatro vecchio *modellato* su quello della circolare podestatizia dal 26 febbraio 1817, veniva computato nel prezzo della vendita del palco del nuovo Teatro, quindi avveniva così implicitamente una vendita del palco stesso alla Comunità. Ma più precisamente che la proprietà del palco, veniva venduto il *diritto di palco*, che constava di due distinti elementi: 1° proprietà del palco; 2° diritto a tre spettacoli annui senza determinazione di qualità. Tali due elementi compenetrati nel diritto di palco venivano necessariamente insieme alienati come diritto di proprietà del palco e diritto agli spettacoli avevano alienato i Palchettisti che avevano aderito alla circolare podestatizia del 26 febbraio 1817.

Il diritto agli spettacoli non poteva adunque risorgere a favore dei nuovi Palchettisti se non per espressa convenzione colla Comunità: l'antico diritto inerente alla proprietà del palco si era estinto con quella. Ma quali furono le promesse che fece la Comunità nei riguardi degli spettacoli ai Palchettisti del nuovo Teatro? Vediamolo.

(1) Vedi LAURENT, *Principes de droit civil*, vol. XXIV, n. 617.

***

Gli argomenti che adducono i sostenitori dell'obbligo della Comunità si basano specialmente su ciò che la circolare dice che la *permuta* avrebbe avuto luogo *senza loro danno* (dei Palchettisti), anzi *con comodo e vantaggio.* A noi sembra però che a queste frasi sia stato attribuito un significato e una portata al di là di quella che esse realmente meritavano. Per bene intendere la locuzione usata nella circolare « per vedere se essi volessero concorrere, *senza lor danno*, al buon esito di quest'opera », è necessario metterla in relazione con ciò che ad essa segue immediatamente, e cioè « permutando il palco che attualmente posseggono con simile palco, o altro che più loro piacesse, e fosse libero nel nuovo Teatro, e aggiungendo solo i. di più del prezzo nella regola che verrebbe fissata ».

Si diceva insomma ai Palchettisti : benchè il Teatro di via Emilia si trovi in uno stato tale di deperimento da rendere il valore della vostra proprietà di molto diminuito ed incerta anche l'esecuzione degli spettacoli « quando la Comunità sarà costretta a por mano con vistosi lavori alla ricostruzione di parte della medesima fabbrica », pur nondimeno noi vi computeremo nel prezzo di acquisto del nuovo palco il valore integrale del palco antico quale fu determinato nella circolare podestatizia del 26 febbraio 1817.

Si aggiungeva poi: Non solo non risentirete alcun danno accettando la *permuta*, ma anzi un *comodo e vantaggio.* Voi infatti nel vecchio Teatro non potreste godere che gli spettacoli di *puro obbligo e di nessun interesse* (tre spettacoli annui senza determinazione di qualità) mentre invece nel nuovo Teatro potrete assistere a grandiosi spettacoli che vi si daranno senza pagamento alcuno di canone, indistintamente. Nessuna obbligazione precisa però assumeva la Comunità, nè la richiedevano i Palchettisti. Non assumeva l'obbligo la Comunità di dare almeno tre spettacoli annui senza determinazione di qualità, perchè di fronte alla magnificenza del nuovo Teatro che si andava a costruire sarebbe stato ridicolo parlare più di questi spettacoli *di obbligo e di nessun interesse*, nello stesso tempo che ponendo un limite così ristretto agli obblighi della Comunità si sarebbe venuto a mettere un dubbio nell'animo dei Palchettisti. Non la richiedevano i Palchettisti perchè lo scopo che aveva condotto all'ere-

zione del nuovo Teatro lasciava loro sperare non già spettacoli di nessuno interesse, ma degni di una sala che costava ben 700.000 lire. Si viveva insomma dai Palchettisti non in uno stato di *assoluto diritto*, ma in *piena buona fede*; ma però nessun obbligo *preciso* aveva assunto la Comunità. Altre prove della tesi che noi sosteniamo troveremo in seguito.

Fermiamo intanto quella che secondo noi è la verità, che cioè ai Palchettisti del Teatro nuovo non fu attribuito dalla circolare 22 febbraio 1838 alcun diritto nè a *qualità* nè a *quantità* di spettacoli.

Vediamo ora se tale diritto abbia potuto sorgere in seguito. Qui trova suo posto l'episodio Roncaglia.

***

Fino dal 1789 il Comune di Modena teneva in affitto dalla famiglia Roncaglia, un appezzamento di terreno situato fuori Porta S. Francesco che era stato ridotto a deposito di concime.

Nel 1838 il signor consultore dottor Carlo Roncaglia, a nome proprio e della di lui famiglia, mosse reclamo al Comune per diversi motivi dipendenti da detto affitto; e così per taglio arbitrario di gelsi, per cambiamento di destinazione di detto terreno, per acquiescenza ad un esercizio arbitrario di servitù di transito, e di prospetto, ecc.; e domandò, o che si rimettesse la vertenza al giudizio di un arbitro che giudicasse dei reclami stessi, o che si lasciasse alla famiglia Roncaglia libero l'adito a ricorrere alle vie giudiziali. Tale ricorso diretto alla Comunità di Modena, fu rimesso per informazione e voto al sig. conservatore Marchese Giuseppe Carandini, il quale sotto la data 25 aprile 1838 propose si venisse, piuttosto che alle vie giudiziali, ad un accomodamento, consistente nel rendersi il Comune stesso proprietario del terreno del Roncaglia, di fronte ad un correspettivo non in denaro, ma rappresentato dalla cessione di un palco nel Teatro che si andava costruendo, salvo il pagamento di un certo conguaglio di prezzo.

Il Consiglio dei Conservatori in base alla relazione Carandini determinava nell'adunanza 3 maggio 1838 di « coltivare le intavolate trattative concorrendovi la governativa approvazione ».

Il Roncaglia proponeva alla Comunità diverse condizioni, fra le

quali quelle contenute in una sua lettera del 7 maggio 1839. Anzitutto, domandava che a garanzia degli obblighi che incombevano alla Comunità, gli fosse esplicitamente riconosciuto il diritto di inscrivere sulla fabbrica del Teatro, ipoteca pel correspettivo titolo di L. 6000, prezzo del palco, a carico del Comune. In secondo luogo insisteva: « Che sia spiegata l'obbligazione dei tre corsi di spettacolo di opera « o commedia per ogni anno, e che il Teatro mai resti chiuso in « Carnevale, e come da altra disposizione governativa, salvo il fatto « di Principe o di Governo, perchè taccia il Teatro stesso ». — Il Consiglio dei Conservatori in sua seduta del 22 giugno 1839 prendeva in esame le domande del Roncaglia non solo per quanto potevano riguardare il di lui interesse, « ma ben anche per quanto può interessare l'intiero Corpo dei signori Palchettisti di antico e nuovo possesso, i quali tutti per le massime adottate sono fra loro equiparati in diritto, e quindi debbano avere gli stessi patti e le stesse garanzie ».

E deliberando sulle varie richieste contenute nell'istanza del consultore Roncaglia, osservava « che la Comunità sebbene sia in mas- « sima antorizzata in virtù del governativo dispaccio 22 aprile p. p., « N. 1456, in atti N. 1741, a garantire gli obblighi suoi verso i « Palchettisti sulla fabbrica del nuovo Teatro, pure sembra, potersi « ritenere di maggiore convenienza per la Comunità e di maggiore « utile ai signori Palchettisti, una generale obbligazione della Co- « munità stessa, anzichè la richiesta speciale ipoteca di quel fab- « bricato che sebbene d'ingente costo, non può prestare per sua na- « tura che una tenue sicurezza agli ipotecanti ».

In merito poi alla pretesa del consultore Roncaglia che nel Rogito che doveva stipularsi, fosse incluso l'obbligo specifico nella Comunità dei tre corsi di spettacoli d'Opera e Commedia, e che il Teatro mai restasse chiuso in Carnevale, il Consiglio dei Conservatori osservava che una tale dichiarazione si riconosceva sommamente vantaggiosa alla Comunale amministrazione; senonchè non si ravvisava opportuno al momento di inserirla in un atto pubblico.

E la ragione di una tale opinione i Conservatori la trovavano nella circostanza di fatto che il Teatro rimaneva quasi sempre aperto rappresentandosi poi due volte l'anno spettacolo d'opera, l'nna in Carnevale, l'altra in primavera ed estate, oltre ad altri corsi di com-

medie, per cui i Palchettisti erano costituiti in tal modo se non in *assoluto diritto, in istato di buona fede.* Soggiungevano che la ben nota circolare « è ben lungi dal far supporre innovazione nel prati- « cato; conferma anzi nello stesso, quando assicura che per il nuovo « Teatro ridonderebbe un comodo e vantaggio ai signori Palchettisti « attuali, eccedendo alle permute, mentre in caso diverso avrebbero « il vecchio Teatro riservato soltanto per gli spettacoli di puro ob- « bligo e di nessun interesse, e quando all'art. 6, si dichiarò che i « palchi di affitto saranno caricati di canoni più forti degli attuali, « cosicchè anche da questo, i signori Palchettisti ne potranno rico- « noscere un calcolabile vantaggio il quale invece si convertirebbe « in sensibile danno per i soli tre spettacoli annui da obbligarsi ». E siffatte riflessioni il Consiglio dei Conservatori faceva nel timore che la dichiarazione dei tre spettacoli d'obbligo, potesse *intorbidare* forse l'esazione della seconda rata del prezzo dei palchi.

Relativamente poi alla eventualità per le quali poteva il Comune essere obbligato a tenere chiuso il Teatro, il Consiglio dei Conservatori domandava al Governo una spiegazione nel senso che « a to- « gliere il timore già espresso da alcuni Palchettisti che per viste « economiche del Governo, fossero per mancare nel nuovo Teatro, gli « spettacoli promessi, sarebbe desiderabile un'ulteriore dichiarazione « che il fatto di Governo non riguardava mai tali viste economiche, « ma soltanto le altre viste di polizia, sanitarie, ecc. ».

Il Governatore di Modena, a cui dal Podestà, nello stesso giorno 22 giugno venivano sottoposte, per la necessaria approvazione, le osservazioni fatte dal Consiglio dei Conservatori, rispondeva il 6 luglio successivo, ingiungendo alla Comunità di mantenere l'obbligo di garantire con ipoteca l'onere da essa assunto verso i proprietari dei palchi, ed imponeva: « Che qualunque degli acquirenti ami specificato l'obbligo preciso nel Comune degli spettacoli da darsi ogni anno, salvo fatto di Principe o di Governo, questo non si dovrà mai estendere al di là di opera con ballo al Carnevale e di altri due buoni spettacoli fra l'anno, senza infirmare che possano essere e saranno certamente di più, altrimenti s'insinueranno le espressioni della Circolare, non senza pure dichiarare che per fatto di Governo intendersi deve imperiosità di circostanze e non oggetto di mera economia ». Questi gli anteatti del rogito Tardini 25 luglio 1839, mediante il

quale, ed in esecuzione degli accordi intervenuti, il signor consultore Roncaglia, previa risoluzione dell'accennato contratto di affitto, cede alla Comunità di Modena il terreno che esso possedeva in Villa S. Faustino, già in parte adibito ad uso di deposito, per il prezzo complessivo di modenesi lire 13.935,38 ed a corrispettivo di tale vendita, la Comunità rinunzia al dott. Roncaglia la piena proprietà del palco n. 25 in prima fila nel nuovo Teatro Comunale che si stava erigendo, « con obbligo e promessa per parte della « Comunità che detto palco sarà sempre esente da canoni per tutti « gli spettacoli indistintamente da darsi nel nuovo Teatro suddetto « e ciò giusta la superiore intenzione, e la promessa fatta agli « altri signori Proprietari di palchi nell'indicato nuovo Teatro a ter- « mini della circolare podestatizia diretta ai sigg. Palchettisti nel- « l'attuale Teatro in data 22 febbraio 1838, ecc. E poichè il Nobil « Uomo Signor Dottor Carlo Roncaglia ama che da questo Istrumento « risulti l'obbligo preciso nella Comunità degli Spettacoli da darsi « ogni Anno, salvo il fatto di Principe e di Governo, perciò si di- « chiara e promette dal Nobil Uomo signor Marchese Ippolito Liviz- « zani in nome Pubblico col fondamento di quanto è espresso nel « governativo dispaccio 6 andante luglio 2240 negli atti dell'Ill.ma « Comunità di Modena, N. 2890, che ogni Anno vi sarà nel nuovo « Teatro almeno un'Opera con ballo in Carnevale, ed altri due buoni « spettacoli d'Opera, o Commedia *degni di una Capitale*, non restando « escluso che altri Spettacoli vi siano durante l'anno, e che qualunque « siano non porteranno mai alcun aggravio di Canone, o corrisposta « qualunque a carico del Palchettista, e con ulteriore dichiarazione, « che per fatto di Governo intendersi deve imperiosità di circostanze « e non oggetto di mera economia ».

Nel mentre poi la Comunità di Modena riconosceva che sul terreno cedutole dal consultore Roncaglia non esistevano oneri ed obblighi di qualsiasi sorta e perciò doveva il Roncaglia stesso essere esonerato dal prestare qualsiasi garanzia, all'incontro a di lui garanzia per la proprietà del palco e camerino ceduto in permuta e per l'adempimento degli obblighi assunti dal Comune, il signor Marchese Podestà, coll'appoggio di altro governativo dispaccio 6 andante luglio, N. 2240, *accordava ipoteca specialmente a favore del signor Consultore Roncaglia ed aventi causa da lui nel possesso*

del Palco e camerino tanta parte nel nuovo Teatro che si sta erigendo quanta corrisponde al prezzo effettivo del palco, n. 25, prima fila..... ».

***

Tale l'episodio Roncaglia del quale si rende ora necessaria la valutazione giuridica. Vedemmo come in base alla circolare 22 febbraio 1838 non fu attribuito alcun diritto agli acquirenti dei palchi riguardo agli spettacoli. Che cosa avvenne poi?

Il giorno 6 maggio 1838 troviamo un Decreto del Governatore Riccini col quale si ingiunge alla Comunità che nel procedere ai rogiti di *Compra e Vendita o Permuta coi Palchettisti del nuovo Teatro che si sta costruendo* sia poi anche *fissato l'obbligo per la stessa amministrazione di fornire un numero conveniente di spettacoli ogni anno, perchè non dovesse il primo patto* (quello di non corrispondere nessun canone per gli spettacoli) *riuscire illusorio.* A tale uopo egli determina che « l'obbligo della Comunità sia *precisato* « di dare per lo meno tre Spettacoli annui e mai resti escluso il « Carnevale intendendosi sempre questi spettacoli in corsi regolari « di Opere o Commedie degni di una Capitale, e per gli altri indi- « stintamente fermo sempre il primo patto d'indennità da Canone « qualunque ».

« Resterà poi salvo a garanzia della Città il fatto di Principe o di « Governo perchè debba tenere il Teatro ». — Questo Decreto è una nuova conferma della tesi che noi sosteniamo, che cioè, nessun obbligo aveva assunto la Comunità colla circolare 22 febbraio 1838. Il Governatore infatti vuole che l'obbligo degli spettacoli sia *fissato* non già in quanto giuridicamente già sussiste, ma solo perchè trova ciò *consentaneo all'equità*, perchè il patto di non pagare mai canoni per gli spettacoli non riesca *illusorio.*

Ma perchè il Governatore era tanto tenero del diritto dei Palchettisti, mentre non risulta che essi avessero mai fatto in proposito alcuna lamentanza, come quelli che vivevano in istato di *piena buona fede*, se non di *assoluto diritto*? Il motivo del decreto si deve certamente rinvenire nella faccenda Roncaglia. Pendevano in quell'epoca le trattative per la transazione, e il Roncaglia aveva senza dubbio

esternato il desiderio che l'obbligo *preciso* della Comunità degli spettacoli da darsi ogni anno risultasse nell'istrumento. Intendeva il Governatore che si veniva così ad aggiungere alla nota circolare 22 febbraio 1838, base dei diritti degli acquirenti di palchi nel Teatro Nuovo, un patto, una condizione, che in essa originariamente non esisteva; e che d'altra parte sarebbe sembrato enorme lo stipularla solo in favore di un palchettista, mentre invece aveva un carattere di interesse generale. Prima ancora adunque che il Roncaglia proponesse in iscritto le *osservazioni alla minuta del rogito per la permuta* nella quale appunto voleva *spiegato* l'obbligo di tre corsi di spettacolo, ecc., il Governatore emanò il decreto col quale si ingiungeva alla Comunità di determinare l'obbligo degli spettacoli; il decreto infatti porta la data 6 maggio 1839, la lettera-proposta del Roncaglia, quella del 7 successivo.

Di fronte al pubblico insomma, il decreto del Governatore doveva giustificare la dimanda Roncaglia, mentre invece nella realtà era stata questa che aveva determinato quello.

Le *osservazioni* del Roncaglia riguardanti gli spettacoli non trovarono però nel Consiglio un grande favore, nonostante il governativo dispaccio del 6 maggio.

Adduceva la Comunità che questa dichiarazione avrebbe recato un *grave senso* ai Palchettisti e *intorbidato l'esazione della seconda rata del prezzo dei palchi.* — Come si spiega che la determinazione precisa degli obblighi della Comunità dovesse dispiacere ai Palchettisti? — È la Relazione stessa del Consiglio dei Conservatori del 22 giugno 1839 che ce lo dice. Il Teatro Vecchio era rimasto fino a quell'epoca « quasi sempre aperto e si davano immancabilmente due opere l'anno, l'una buffa con ballo il Carnevale ed una seria in primavera od estate, oltre i tre corsi di Commedie d'obbligo verso i signori Palchettisti ». Ora, l'aggiungere nei rogiti di acquisto di palchi del Teatro Nuovo l'*espressione dell'obbligo nella Comunità di tre corsi di spettacoli d'Opera o Commedia per ogni anno*, e che il Teatro mai resti chiuso il Carnevale, salvo il fatto di Principe o di Governo perchè taccia il Teatro, importava un *limite* a quanto fino allora nel Teatro Vecchio si era praticato. I Palchettisti perciò avrebbero potuto sospettare che nel nuovo Teatro gli spettacoli, anzichè aumentare, sarebbero diminuiti e in numero e in importanza, mentre invece ciò non era nelle intenzioni della Comunità.

Questa perciò consigliava a lasciare i Palchettisti nello stato di *piena buona fede in faccia alla Comunità* in cui si trovavano per quanto si era praticato nel passato, anzichè costituire loro un *assoluto diritto*, ma molto più ristretto. La deliberazione del Consiglio dei Conservatori adunque, esclude ogni *obbligo preciso* della Comunità verso i Palchettisti nei riguardi degli spettacoli; essa li lascia nello stato di *piena buona fede* in cui si trovavano.

La deliberazione porta, come vedemmo, la data del 22 giugno 1839. Una quindicina di giorni dopo, e precisamente il 6 luglio, il Governatore di Modena prende in osservazione il rapporto della Comunità e decreta: « Che qualunque degli acquirenti ami specificato l'obbligo preciso nel Comune, degli spettacoli da darsi ogni anno, salvo il patto di Principe o di Governo, questo non si potrà mai estendere al di là di Opera con ballo al Carnevale, e di altri due buoni spettacoli fra l'anno, senza infirmare che possano essere e saranno certamente di più, altrimenti si insinueranno le espressioni della circolare non senza pure dichiarare che per fatto di Governo intendersi deve imperiosità di circostanze, e non oggetto di mera economia ». — Il 25 luglio ha luogo il rogito Tardini nel quale al Roncaglia si dichiara e promette col fondamento di quanto è espresso nel governativo dispaccio 6 andante luglio, « che ogni anno vi sarà nel Nuovo Teatro almeno un'opera con ballo in Carnevale, e altri due buoni spettacoli di Opera o Commedia *degni di una Capitale*, non restando escluso che altri spettacoli vi siano durante l'anno, ecc.

Come lo dice il rogito stesso, la promessa fatta al Roncaglia aveva il suo *fondamento* nel surriferito decreto del 6 luglio; il Roncaglia cioè aveva rischiesto la *spiegazione dell'obbligo degli spettacoli*, e tale spiegazione gli veniva data in base e nei limiti segnati dal decreto stesso.

Troviamo solo un'aggiunta. Mentre infatti nel decreto del 6 luglio si parla di altri due *buoni* spettacoli solamente, nel rogito Tardini invece vi si aggiunge: *degni di una Capitale.*

***

Che la promesssa della Comunità nei riguardi del Roncaglia sia stata chiara ed esplicita, che quindi le si debba attribuire pieno va-

lore giuridico, niun dubbio secondo noi. Ma quale è la condizione giuridica di tutti gli altri Palchettisti i quali non *amarono specificato l'obbligo preciso del Comune degli spettacoli da darsi ogni anno*? Ci sembra che su questa questione abbiano fatto troppo poco assegnamento i patrocinatori del Comune nella presente causa.

L'avv. Albinelli nella sua memoria di primo grado ha osservato che dalla mancata stipulazione di altri atti di permuta o di acquisto nei quali *doveva* (?) inserirvisi la specifica obbligazione dell'obbligo al Comune per i detti tre spettacoli, non si può desumere un argomento per dire che nessun impegno spetta al Comune. Non condividiamo una tale opinione. Il dispaccio governativo del 6 luglio non dice mica: La Comunità ha l'obbligo di dare un'opera con ballo in Carnevale, e altri due buoni spettacoli fra l'anno; ma semplicemente impone alla Comunità che, in caso che qualche Palchettista affacci delle pretese circa gli spettacoli, la Comunità non si obblighi che entro quei limiti dal decreto stesso segnati. — La cosa evidentemente è ben diversa. Non era una dichiarazione del diritto dei Palchettisti che dettava il Governatore, ma una semplice istruzione alla Comunità, nel caso che qualche acquirente *amasse specificato l'obbligo preciso* del Comune riguardo agli spettacoli da darsi ogni anno.

« Se oltre settanta cittadini, prosegue l'avv. Albinelli, quali furono ed i permutanti e gli acquirenti dei nuovi palchi, credettero di acquietarsi, e non insistettero per la pubblicazione dei relativi istrumenti, la ragione non va ricercata o in una presunta rinunzia ai loro diritti, o in un rifiuto del Comune a riconoscerli; ma unicamente ha il suo fondamento nella convinzione radicata nell'animo di tutti, che e le solenni dichiarazioni fatte dal Consiglio dei Conservatori colla sua deliberazione suricordata, e la obbligazione assunta dal Comune a mezzo del Podestà, con la stipulazione del gogito Tardini di fronte a tutti i Palchettisti, e non di fronte al solo Roncaglia, attestassero in modo indiscutibile la eguaglianza di tutti nei diritti dal Comune stesso riconosciuti ed ammessi, e la confessione degli obblighi che il Comune *quoad omnes* assumeva ». — Ma noi opponiamo che la *convinzione radicata nell'animo* dei Palchettisti non può costituirli *in assoluto diritto*. La convinzione dei Palchettisti si basava in ogni modo in uno stato di fatto che ora non esiste più. Quanto poi alla deliberazione del Consiglio dei Conservatori osservammo già come da

essa nessun diritto vero e proprio, *assoluto* ne derivi ai Palchettisti, ma solo uno *stato di piena buona fede*. È la deliberazione medesima che si esprime così. Nè ammettiamo che il rogito Tardini importi una confessione degli obblighi che il Comune, si dice, assumeva *quoad omnes*. È ben vero che la deliberazione del Consiglio dei Conservatori esaminando il caso Roncaglia diceva che i Palchettisti tutti « per le massime adottate sono tra loro equiparati in diritto, e quindi debbano avere gli stessi patti e le stesse garanzie »; ma questa giusta osservazione non si può prendere da sè per collegarla poi col caso Roncaglia e desumerne il diritto di tutti i Palchettisti ad avere ciò che al Roncaglia stesso fu promesso; ma è necessario invece metterla in relazione colla massima che fu accettata dal Consiglio nella deliberazione stessa, che cioè era meglio lasciare i Palchettisti in piena buona fede.

La Comunità insomma riteneva non conveniente, si rifiutava di riconoscere un diritto *preciso* agli spettacoli ai Palchettisti. E si badi che il decreto 6 maggio era già uscito!

Ma delle osservazioni della Comunità non tenne conto il Governatore di Modena; egli voleva favorire il Roncaglia e venire una buona volta alla transazione. Ed ecco che il 6 luglio esce il nuovo decreto il quale non è che la ripetizione di quello di due mesi prima. Non possiamo a questo punto ingolfarci in una discussione sulla validità del consenso prestato dalle Comunità al rogito Tardini, in quanto esorbiterebbe dai limiti e dagli scopi del nostro lavoro.

Ma quale è la soluzione che noi daremo al quesito propostoci: « Se e quali diritti nei riguardi degli spettacoli possano affacciare i Palchettisti del Teatro Municipale verso il Comune di Modena? »

Diciamolo francamente, uno studio diligente ed accurato della questione, un esame spassionato dei documenti, ci fa ritenere che in questa ultima fase della storia del diritto dei Palchettisti, sia in essi venuto meno ogni diritto e alla qualità e alla quantità degli spettacoli.

Il caso Roncaglia per sè, se pure è un argomento forte pei sostenitori della contraria opinione, non vale a smoverci dalla nostra. E certo sembrerà un assurdo che solo un palchettista in un Teatro possa vantare dei diritti verso gli spettacoli, e gli altri no; ma a parte le condizioni speciali in cui aveva luogo il caso Roncaglia, ciò non può importare il riconoscimento agli altri Palchettisti di un diritto

che non ha basi giuridiche. Nè sappiamo da altra parte come si possa escludere il concetto della rinunzia in quei Palchettisti che non si valsero del Decreto governatoriale del 6 luglio. In ogni modo secondo noi, desumere dal rogito Tardini che riguarda il solo Roncaglia, il diritto agli spettacoli di tutto il corpo dei Palchettisti non ci sembra nè logico, nè conforme alla legge.

Non è in base a deduzioni, ad analogie, alla pretesa eguaglianza di diritti che deve regnare tra i Palchettisti, che si può creare *ex novo* un diritto che non esiste nella circolare 22 febbraio 1838, base giuridica all'acquisto dei palchi, nè si può desumere, come dimostrammo, dal dispaccio governativo del 6 luglio.

Abbiamo detto che sembrerà assurdo che un solo palchettista possa vantare un diritto agli spettacoli e gli altri no. Noi veramente non vediamo in una simile pattuizione un contrasto alle regole della logica e del diritto. Non esistevano forse nel vecchio Teatro Palchettisti che avevano diritto a tre spettacoli annui, e Palchettisti che tale pretesa non potevano affacciare? — E chi ha gridato allora all'assurdo?

In quei tempi furono le necessità economiche del Rangoni che diedero luogo a queste differenze di diritto, questa volta invece la prepotenza di un Governatore; ma il caso nelle conseguenze giuridiche è lo stesso. Nè è civile l'allargare gli effetti di una violenza al di là dei limiti in cui fu subìta.

II.

Se e come il Comune possa liberarsi dagli obblighi assunti verso i Palchettisti.

Questa seconda questione non ci dovrebbe interessare se non nei limiti della soluzione data alla prima.

La nostra indagine dovrebbe cioè tener conto solamente dei rapporti esistenti in virtù del rogito Tardini tra l'attuale proprietario del palco n. 25 e la Comunità. Pur tuttavia dal momento che tanto dal Tribunale che dalla Corte d'appello, benchè con diversa estensione fu riconosciuto il diritto degli attuali Palchettisti agli spettacoli non sarà inopportuno l'indagare se, partendo da questa premessa, le conclusioni, a cui i giudici sono venuti, abbiano giuridico fondamento.

***

La tirannia dello spazio ci vieta di dare a questa parte della discussione quello sviluppo che meriterebbe. Sostenevano gli avvocati del Comune che quando anche sussistesse l'obbligo degli spettacoli, le mutate condizioni dei tempi davano diritto al Municipio di chiederne l'annullamento. Tutto al più avrebbe potuto il Comune essere tenuto alla restituzione di quanto rappresenta ancora il corrispettivo delle prestazioni che vengono a mancare.

La base fondamentale di queste istanze spiegate in via subalterna dai difensori del Comune risiede nell'applicazione della teorica secondo cui, dovendosi riportare gli effetti delle obbligazioni aventi carattere di continuità, al momento in cui hanno vita giuridica, *rebus sic stantibus*, le condizioni mutate, e rispetto ai tempi ed alle cose cadenti in contratto, hanno questa influenza, o di annullare la obbligazione contratta, o di renderla risolubile.

Opponeva l'avv. Albinelli per i Palchettisti, che la tesi dell'annullamento e della risoluzione dei contratti aventi *dependentiam de futuro e tractum successivum,* deve avere una duplicc base: una giuridica, di fatto l'altra.

Dal lato giuridico è necessario che l'oggetto del contratto sia costituito da un *sistema* di prestazioni tale da poter far quasi considerare il contratto unico come composto di una serie di contratti quante sono le epoche nelle quali si rinnova la correspettività. Per aversi cioè contratto *continuativo* o a lungo termine, è necessario il concorso delle controprestazioni corrispettive per modo che si possa considerare il contratto concluso come una sequela di altrettanti contratti periodicamente o perpetuamente rinnovantisi.

Dal lato di fatto poi, non ogni mutazione delle cose esistenti al momento del contratto, può condurre alla risoluzione. Tale mutazione deve essere di somma importanza, e tale da alterare in modo radicale quel dato rapporto contrattuale, per modo che l'esecuzione delle obbligazioni riesca od impossibile, od enormemente iniqua per l'insigne sproporzione col ricevuto corrispettivo. Quando le mutazioni rientrino in una sfera più limitata, il contratto si potrà moderare, non rescindere. In ogni modo poi non si può mai parlare di annullamento, ma bensì di risoluzione del contratto; chè sarebbe iniquo

che ai Palchettisti, che sborsarono oltre L. 300.000 per la costruzione del nuovo Teatro, non rimanesse alcun diritto, e il Comune che li incassò fosse liberato da ogni obbligo. Ora questi estremi di diritto e di fatto non esistono nella causa tra Comune e Palchettisti.

Il contratto tra questi stipulato fu consumato *unico momento.* Manca per parte dei proprietari dei palchi l'elemento della corrispettività continuata da pagarsi al Comune, l'elemento della corrispettività reciproca, della controprestazione duratura per ambo i contraenti, per modo che il godimento sia reciproco e reciproco sia il sacrificio. Invece i proprietari dei palchi concessero *unico momento* ciò che volevano concedere, e il Comune assunse l'obbligo di continuare quelle date prestazioni che si dovevano risolvere nei tre spettacoli annui. — Quanto poi alle condizioni di fatto si osservava che il Comune non si trovava nella *impossibilità* di adempiere agli obblighi assunti, e che d'altra parte gli obblighi stessi avevano già subìto una *moderazione* dal momento che la dote da un massimo di 65.000 lire era scesa in questi ultimi tempi fino a 20.000. — Il Tribunale di Modena accettò la tesi dei Palchettisti riconoscendo che la teorica sulla estinguibilità delle obbligazioni non perfezionate *unico momento*, ma aventi *tratto successivo ed effetto continuativo* per ambidue i contraenti, nel caso in questione non poteva applicarsi in quanto l'effetto continuativo rimaneva solo nella obbligazione del Comune, « perchè questo assunse l'obbligo di continuare il corrispettivo della cessione prima del Teatro, e poi del prezzo dei palchi in avvenire, dando annualmente i tre spettacoli, e in tale condizione giuridica l'obbligo non è estinguibile in applicazione dell'accennata teoria, perchè le parti non tornerebbero nelle condizioni in cui erano prima del contratto, restando i Palchettisti privi del prezzo dei palchi ed il Comune esonerato dall'obbligo dei tre spettacoli ch'era corrispettivo in gran parte del prezzo stesso. — La Corte d'appello invece accettò la teorica del Comune. Addusse essa che i contratti obbligano non solo a quanto venne espressamente convenuto, ma a tutte le conseguenze che secondo la legge e la equità ne derivano (Art. 1124 del Cod. civ.).

Notò poi che nei contratti a lunga pendenza e che *habent dependentiam del futuro* è sempre sottintesa la clausola *rebus sic stantibus.* « Ora, la condizione di cose che determinò la volontà delle

due parti è radicalmente cambiata: non più Corte, non più sussidi di Principe e di Governo, e tutto il carico derivato da questo mutamento impreveduto ed imprevedibile di ordinamenti e di condizioni, non può contro la equità e la giustizia ricadere esclusivamente e perpetuamente sul Comune perchè i Palchettisti hanno pagato interamente il prezzo del palco ».

Venuta meno la principale causale del consenso per ambidue i contraenti, la loro condizione dev'essere *ragguagliata,* e le obbligazioni contratte debbono potersi rescindere per essere venuta meno la causa delle obbligazioni. — Concluse: « Doversi però ritenere tale obbligo degli spettacoli risolubile per le mutate condizioni di fatto mediante rimborso di quella parte di somma pagata dai Palchettisti per l'acquisto del palco nel nuovo Teatro, che rappresenta il diritto dei Palchettisti ad avere, oltre l'opera suindicata, anche altri pretesi spettacoli, a termini delle riserve sopraindicate; somma da liquidarsi nei modi di legge in separata sede di giudizio ».

***

Ammettiamo coi patrocinatori del Comune di Modena che la teorica della clausola *rebus sic stantibus* sia applicabile anche nel caso che una parte sin dall'origine abbia tutto in una volta compiuto la sua complessa prestazione, acconsentendo di ricevere dall'altra le singole successive controprestazioni, via via che il rapporto sarà per riprodursi. Non ci sembra invero possa essere di grande importanza per l'applicazione della teoria, il fatto che i Palchettisti invece di pagare una somma annua come canone di contribuzione agli spettacoli, abbiano sborsato una somma capitale che produca quella come frutto. Ma qui entriamo in una questione molto più complessa, questione che, a quanto pare, non si è affacciata alla Corte d'appello quando giudicava poter il Comune di Modena liberarsi dall'obbligo degli spettacoli mediante il rimborso di quella parte della somma pagata dai Palchettisti per l'acquisto del palco nel nuovo Teatro, che rappresenta il diritto dei Palchettisti ad avere, oltre l'opera suindicata, anche altri pretesi spettacoli a termini delle loro riserve, somma da liquidarsi nei modi di legge, in separata sede di giudizio.

Notiamo anzitutto, più che la difficoltà, la quasi impossibilità delle determinazioni di tale quota.

Non è infatti per nulla esatto che detraendo dal prezzo d'acquisto dei palchi il prezzo del palco puro e semplice, la differenza rappresenterà il beneficio derivante dalla garanzia del numero degli spettacoli. Si ammette così implicitamente che diritto di proprietà del palco e diritto agli spettacoli siano valutabili separatamente, mentre ciò non è; e d'altra parte la clausola *rebus sic stantibus* in tale modo applicata si risolve manifestamente in una grave ingiustizia verso i Palchettisti. — Dal momento che è sulla genesi della volontà originaria delle parti di obbligarsi, sulla estensione che in quel momento diedero al loro consenso, che si vuole desumere la conseguenza giuridica della risolubilità, è necessario quella volontà, quel consenso, valutarli, interpretarli nei rapporti cui hanno dato luogo, ed accettare dalla interpretazione stessa tutte le conseguenze. — Una volta ammesso che il diritto agli spettacoli trova sua base nella circolare 22 febbraio 1838, che cioè diritto agli spettacoli e diritto di proprietà vennero acquistati in base al medesimo atto e ad un solo prezzo dai Palchettisti, è pur giocoforza ritenere che nel concetto degli acquirenti i due diritti fossero indivisibili, che cioè non potesse l'uno in un tempo qualsiasi rimanere senza dell'altro. — Nel campo della dottrina non è mancato chi ha sostenuto che il diritto di palco porta per sè di conseguenza l'obbligo del proprietario del teatro a dare degli spettacoli perchè il diritto stesso non rimanga illusorio. Se noi non possiamo accettare una simile teoria, ci è però giocoforza ritenere che quando nei riguardi degli spettacoli concorra una speciale pattuizione, questa non si debba ritenere come a sè, ma tanto intimamente connessa colla proprietà del palco da rendersi da questa indivisibile.

Come può quindi venirsi a dire agli attuali Palchettisti: Tenetevi la proprietà del vostro palco, noi ci riscattiamo dall'obbligo degli spettacoli? Ciò è manifestamente iniquo e contraddice alla volontà e al consenso originario dei contraenti cui pure si vuol fare appello. Il diritto agli spettacoli sta infatti al diritto di palco, come l'interesse, il frutto, al capitale. I Palchettisti sborsarono il capitale (prezzo del diritto di palco), la Comunità assicurò loro un dato interesse (tre spettacoli annui); come si può ora togliere ai Palchettisti questo *interesse* senza sborsare loro l'intera somma capitale? Lo confessiamo francamente, tutto questo ci sembra un assurdo. La

Corte doveva penetrare di più nell'indole giuridica del diritto di palco quando ad esso va unito il diritto di un certo numero di spettacoli, e allora non sarebbe certamente caduta in questa enormità giuridica. In ogni modo si troverà in un grande imbarazzo quel Tribunale che sarà chiamato a decidere quale quota della somma sborsata per l'acquisto dei palchi corrisponde al diritto agli spettacoli. E quand'anche si voglia adottare il sistema di detrarre il valore della proprietà del palco, questo valore non potrà assumere che proporzioni molto esigue. Chi acquisterà al Teatro Municipale di Modena la proprietà di un palco, dopo che il Comune si sarà affrancato dall'obbligo degli spettacoli? Chi vorrà comprare un palco il cui uso non sarà forse più possibile per l'avvenire, dovendosi assai poco fare assegnamento nella iniziativa privata?

Eppure si è strombazzato per le gazzette che il Comune di Modena aveva ottenuto in appello una vittoria! Vittoria di Pirro, diciamo noi. La lite incomincia dove pareva finire, e il Comune ha ancora tanti ostacoli da sormontare, che forse lo faranno battere in ritirata.

Quale somma gli occorrerà per affrancarsi dall'obbligo degli spettacoli non è ora possibile certamente determinare in quanto ci è ignoto il sistema di valutazione del diritto dei Palchettisti che verrà adottato dal Tribunale.

Non è però necessario essere profeti per asserire fin d'ora che quella somma raggiungerà una cifra ingentissima.

Ecco, secondo noi, il principio che dovrà regolare la valutazione.

Il diritto di palco consta, nel caso in questione, di due distinti diritti:

1° Diritto di proprietà del palco;

2° Diritto a tre spettacoli annui.

Il diritto di palco fu acquistato mediante una somma fissa che va da un minimo di 4500 lire per i palchi di loggione, a un massimo di 13000 lire per quelli di prim'ordine.

Se fosse stata dichiarata la risolubilità del diritto di palco, è chiaro che il Comune dovrebbe sborsare il prezzo integrale d'acquisto dei singoli palchi. Ma siccome tale risolubilità, questa espropriazione del diritto di palco, fu ammessa solo parzialmente, per quanto cioè concerne il diritto agli spettacoli, è chiaro parimenti che la valutazione di questo diritto non potrà farsi oggettivamente, ma di

fronte al diritto di palco stesso, considerando cioè quale sia il deprezzamento che questo viene a subire.

Si dovrà quindi fare una stima del *valore venale* della proprietà del palco, e detrarre questa dal prezzo d'acquisto del diritto di palco: la differenza rappresenterà la quota del prezzo stesso corrispondente al diritto agli spettacoli.

Nè questo sistema trova solo il suo fondamento nella equità, ma anche nella legge.

La condizione risolutiva deve riporre le cose nello stato in cui erano prima, come se il contratto non fosse mai avvenuto. Siccome essa agisce nel caso nostro solamente sopra una parte dei diritti inerenti al diritto di palco, è manifesto che, perchè la condizione dei Palchettisti sia quella stessa in cui si troverebbero se l'acquisto del palco non fosse mai avvenuto, è necessario che il valore della proprietà del palco che ad essi rimane, riunito a quanto perverrà loro dalla rinuncia al diritto degli spettacoli, dia sempre come risultato il prezzo per cui il diritto di palco fu in origine acquistato.

Ma colla teoria della valutazione della proprietà del palco in base al *deprezzamento* che questa viene a subire quando vada scompagnata dal diritto agli spettacoli, teoria che, come dimostrammo, è equa e nello stesso tempo giuridica, crede proprio il Comune che gli tornerà il conto a riscattarsi dall'obbligo degli spettacoli verso i Palchettisti? Ne dubitiamo fortemente.

Ma non è opportuno precorrere col nostro il giudizio dei magistrati. Non nascondiamo però che è con una viva curiosità che noi aspettiamo il loro responso.

Non mancheremo di riferirlo e commentarlo.

Bologna, gennaio 1900.

NICOLA TABANELLI.

CHARLES LAMOUREUX

Heureux ceux qui ne disparaissent pas avant d'avoir accompli leur tâche; heureux ceux qui meurent, quel que soit leur âge, après avoir vu triompher les idées ou les œuvres pour lesquelles ils ont combattu toute leur vie durant! Ce fut le cas de Charles Lamoureux, puisque, après avoir éprouvé un échec plus glorieux que bien des victoires en essayant d'implanter *Lohengrin* à Paris, il avait vu sa situation grandir dans le monde musical; puisque, après avoir lutté sans discontinuer pour la diffusion et le succès des œuvres de Richard Wagner en France, il avait aidé à établir ce même *Lohengrin* au répertoire de notre Opéra; puisque, après avoir été retenu à la chambre et dans son lit pendant cinq ou six mois, il avait pu reprendre sa vie active et retrouver assez de forces pour réaliser ce qui était son rêve favori, la représentation intégrale de *Tristan et Iseult* à Paris sur un théâtre où tout dépendit de sa seule volonté; puisque moins de huit jours avant de mourir, après la dernière représentation de *Tristan*, il avait reçu de toute la salle une ovation formidable. « Au revoir! à bientôt! pour quelque nouvelle tentative en avant », semblait-on lui dire. Et cet « au revoir! » était un adieu définitif.

Lamoureux, d'origine très modeste, était le fils d'un petit restaurateur de Bordeaux: il était né dans cette ville le 21 septembre 1834 et avait commencé là l'étude du violon sous la direction d'un artiste distingué, nommé Beaudoin; puis, vers la quinzième année, il avait été envoyé par sa famille au Conservatoire de Paris, où il entra dans la classe de Girard, alors chef d'orchestre à l'Opéra. Il remporta un second accessit de violon en 1852, le second prix l'année

suivante et le premier en 1854; il avait aussi étudié l'harmonie avec Tolbeque, suivi le cours d'harmonie et de contrepoint que faisait Leborne au Conservatoire et poursuivi plus tard, comme tant d'autres, ses études théoriques sous l'éminent organiste Alexis Chauvet. Il avait d'abord appartenu au petit orchestre du Gymnase, en qualité de violon solo — et cela dès son arrivée à Paris en 1850 — puis il était entré à celui de l'Opéra, où il resta de longues années, et s'était fait recevoir membre de la Société des Concerts du Conservatoire. Comme tous les artistes de ces orchestres, il donnait des leçons de musique particulières; mais ce rôle effacé de musicien d'orchestre et de professeur d'accompagnement courant le cachet était loin de suffire à l'activité de Lamoureux qui rêvait de tenter des entreprises aussi glorieuses pour lui que fructueuses pour l'art musical.

Il commença par fonder, en 1860, avec ses camarades Edouard Colonne, aujourd'hui seul survivant de ce quatuor, Adam et L. Pilet, une société de musique de chambre dont les séances furent très suivies et dans lesquelles il montrait déjà son goût pour les œuvres nouvelles, en sortant des chemins battus, en produisant des compositeurs jusqu'alors tenus à l'écart; il eut surtout l'honneur de jouer le premier en France les beaux sextuors de Brahms pour instruments à cordes, et aussi ses compositions pour instruments et piano, à côté de celles de son maître Schumann. Et c'est une commune admiration pour ces deux grands compositeurs qui me mit en rapport avec Lamoureux, voilà déjà plus de trente ans, quand je commençais à l'écrire et qu'en parlant des séances de cette société je louai chez lui cet esprit d'initiative, cette ténacité dans l'entreprise et cette fermeté de convictions dont il donna tant de preuves par la suite. En particulier pour ce qui regarde Brahms; car dès qu'il fut à la tête d'une société symphonique, il fit une large place aux symphonies de ce maître et ne cessa jamais de lui témoigner une sympathie très agissante en toute occasion.

Mais cette société de quatuors n'était qu'un premier échelon pour l'ambition de Charles Lamoureux. Il caressait le projet d'organiser en France de grandes exécutions d'oratorios, des chefs-d'œuvre de Hændel, de Bach, de Mendelssohn, semblables à celles qu'il avait entendues sous la direction de Ferdinand Hiller et de Michael Costa,

durant ses voyages en Allemagne et en Angleterre. Après divers essais préalables, notamment des concerts avec chœurs et orchestre à la salle Pleyel, où il fit chanter *la Querelle de Phœbus et de Pan*, de J.-S. Bach, il arrivait, par sa seule énergie et grâce à ses seules ressources, à fonder la Société de l'Harmonie Sacrée, sur le modèle de la *Sacred harmonic Society*, de Londres. Le premier festival fut donné, le 19 décembre 1873, au Cirque des Champs-Elysées : on y jouait *le Messie* et le succès de cette admirable exécution s'étant vite répercuté dans Paris, les amateurs se pressèrent en foule aux auditions suivantes. Après, Lamoureux fit entendre *la Passion*, de J.-S. Bach, puis il remporta un nouveau succès avec le *Judas Macchabée* de Hændel, et, pour ne pas s'en tenir aux chefs-d'œuvre consacrés, il termina sa deuxième année d'exercice (1874) en exécutant *Gallia*, pour préparer le retour de Gounod auprès du public français après son exil volontaire en Angleterre, puis en produisant une œuvre encore inédite de M. Jules Massenet, *Ève*, mystère en trois parties (18 mars 1875).

Ces grandes auditions d'oratorios avaient révélé en Charles Lamoureux un chef d'orchestre du plus sérieux mérite, obtenant de ses musiciens une exécution très précise et très vigoureuse, avec une netteté incomparable dans l'attaque et dans les nuances. Aussi, lorsque Carvalho devint directeur de l'Opéra-Comique, en 1876, appela-t-il Lamoureux au poste envié de chef d'orchestre ; mais moins d'une année après, des difficultés étant survenues entre le directeur et son chef-d'orchestre à la répétition générale d'un petit opéra-comique intitulé *Bathyle*, Lamoureux donna sa démission : c'était en mai 1877. Au mois de décembre de la même année, il était demandé par Vaucorbeil à l'Opéra et donnait alors sa démission de sous chef à la Société des Concerts du Conservatoire, poste qu'il occupait depuis cinq ans et, peu après, il était décoré de la Légion d'honneur ; mais son caractère absolu et son esprit d'autorité firent qu'il se brouilla bientôt avec Vaucorbeil, comme il avait déjà rompu avec Carvalho : une simple question de nuances et de mouvements au sujet de *Don Juan* suffit pour briser ces liens d'estime réciproque et d'amitié.

C'est alors que Lamoureux, ne trouvant plus à dépenser son activité à l'Opéra ni à l'Opéra-Comique, et trop fier pour rentrer à

la Société des Concerts, décida de ne plus se subordonner à personne et fonda, en 1881, au théâtre du Château d'eau, cette entreprise de concerts, intitulés alors Nouveaux Concerts, mais tout de suite appelés par le public Concerts-Lamoureux, et qui se transportèrent, quatre ans après, à l'Eden-Théâtre, puis enfin, en 1887, au Cirque des Champs-Elysées, où ils virent encore grandir leur succès et leur renommée: il y a quelques mois et par suite de la démolition du Cirque des Champs-Elysées, ils sont revenus momentanément à leur berceau d'origine. A dater du jour où il eut fondé ces concerts, Lamoureux exerça une action de plus en plus considérable sur le mouvement de l'art musical en France. En face des Concerts Populaires de Pasdeloup, autrefois si florissants et qui commençaient à décliner; en face des Concerts du Châtelet, plus jeunes, mieux conduits et où M. Colonne se consacrait de préférence à la diffusion, à l'exaltation des œuvres de Berlioz, Lamoureux, sans négliger pour cela le grand maître français, sans oublier non plus des compositeurs tels que Reyer, Lalo, d'Indy, Chabrier, ces libres artistes qui n'avaient pas passé par la filière du Conservatoire et ne lui en plaisaient que mieux, prit une initiative hardie et se plaça de premier coup, avec l'aide de son ami Chabrier, à la tête du mouvement wagnérien en France. Est il besoin de rappeler avec quelle persévérance il offrit aux amateurs français l'occasion d'entendre coup sur coup des fragments considérables d'œuvres qui paraissaient ne devoir jamais arriver sur la scène française, des tableaux ou même des actes entiers de *Lohengrin*, de *Tristan et Iseult*, de *la Walkyrie* et des *Maîtres Chanteurs de Nuremberg*?

Mais il ne voulait pas s'en tenir aux concerts et rêvait d'avoir à sa disposition un vrai théâtre qu'il aurait consacré à la grande musique classique en même temps qu'à l'art wagnérien. En 1887, il crut le moment venu de frapper un grand coup; encouragé par les chaleureux bravos et fort de l'appui moral des nombreux auditeurs de ses concerts, il résolut de faire représenter sur un théâtre de Paris ce *Lohengrin* universellement admiré et que la France était seule à ne pas connaître, par suite bien moins de susceptibilités patriotiques que d'intrigues commerciales. Les directeurs de l'Opéra-Comique et de l'Opéra ne se décidant ni l'un ni l'autre à jouer cette partie, il avait le champ libre; après une année entière de

préparatifs et de soins minutieux, il parvenait à organiser sur la scène de l'Eden-Théâtre les admirables et parfaites représentations du chef-d'œuvre de Wagner, après lesquelles nous soupirions tant. Quel triomphe et quelle débâcle! Elles furent arrêtées dès après le premier soir. Elles arrivaient, il faut bien le dire, au milieu de complications de politique internationale assez inquiétantes, juste au lendemain du jour où la guerre avait failli éclater entre la France et l'Allemagne à propos de l'affaire Schnœbelé; elles auraient pu cependant continuer si le ministère, avec qui Lamoureux croyait marcher d'accord, l'avait mieux soutenu. Mais le ministre — c'était M. Goblet — eut peur et se montra d'une faiblesse incroyable en face des manifestations violentes d'une foule où il y avait beaucoup moins de patriotes désintéressés — malgré le titre dont elle se couvrait — que de braillards obéissant à des meneurs restés dans l'ombre et qui ne savaient même pas pourquoi on les faisait crier et lancer des pierres dans les fenêtres de l'Eden.

Il convient de rappeler ici une particularité curieuse à connaître et dont peu de gens se souviennent: c'est que Lamoureux, pour se remettre un peu de ce coup terrible et ne pas congédier du jour au lendemain son nombreux personnel, avait projeté d'aller jouer *Lohengrin* à Londres avec toute sa troupe et tout son matériel. C'était même une affaire entendue, et des exécutions de la *Damnation de Faust* devaient alterner avec les représentations de *Lohengrin;* mais force fut de renoncer à ce projet par suite de l'impossibilité de transporter et de remonter les décors assez vite; il fallait deux jours de plus qu'on n'en pouvait accorder. Ce fut très fâcheux, car nos voisins auraient sûrement fait au courageux chef d'orchestre un accueil propre à le consoler des affronts subis dans son pays, et l'entrepreneur anglais, sans autrement s'expliquer sur cet empêchement majeur, écrivait aux journaux de Londres pour s'excuser de ne pas donner suite à ses promesses: « Je suis sûr que le public musical d'ici aurait très chaudement accueilli cette compagnie, ne fut-ce que pour montrer que le peuple anglais ne mêle ni politique ni nationalité dans les questions d'art, et que le traitement que M. Lamoureux a reçu et reçoit encore des Parisiens lui paraît inexplicable à tous égards ».

Quoi qu'il en fût, Lamoureux avait, du fait de cette interruption

forcée des représentations de *Lohengrin*, subi un dommage pécuniaire considérable et dont il fut long à se récupérer en reprenant la série de ses concerts du dimanche, pour lesquels il retrouva le précieux appui de ses fidèles auditeurs; mais il avait obtenu là un résultat incomparable et le souvenir de la répétition générale et de l'unique représentation de *Lohengrin*, en 1887, à l'Eden-Théâtre, est demeuré ineffaçable dans la mémoire de ceux qui ont pu y assister, tant l'exécution en était parfaite, et chaleureuse, et vivante, aussi bien de la part des chœurs que de celle de l'orchestre. Il y eut à plusieurs reprises comme une commotion qui secoua la salle entière et fit éclater de partout les applaudissements. « Bravo, bravo, Lamoureux! » criait à côté de moi le brave Pasdeloup qui oubliait ses déboires et ses défaites pour rendre hommage à la persévérance, à la force de volonté de son concurrent victorieux.

Quatre années plus tard, en septembre 1891, Lamoureux remportait une revanche éclatante sur ses ennemis et sur ceux de Wagner en dirigeant la première représentation de *Lohengrin* à l'Opéra, où l'avaient appelé MM. Ritt e Gailhard quand ils avaient décidé de terminer leur direction commune en installant ce chef-d'œuvre à Paris. Mais son culte pour Wagner ne l'absorbait pas tellement qu'il en pût oublier les maîtres français. L'année précédente, il s'était donné le plaisir de faire entendre aux Parisiens le charmant opéra-comique de Berlioz, *Béatrice et Bénédict*, dans des représentations organisées à l'Odéon avec le concours de la Société des Grandes Auditions musicales de France. Et ses concerts l'occupaient, le passionnaient toujours.

Vous savez comment Lamoureux maintint sans cesse énergiquement sur ses programmes le nom du grand compositeur qu'il s'était juré de faire triompher; comment il montra une égale obstination pour mettre en lumière les œuvres de son ami, de son fidèle auxiliaire, Emmanuel Chabrier; pour répandre parmi nous, dans ces derniers temps, quelques productions presque inconnues de l'école musicale russe, alors qu'il préparait encore ses concerts de sa chambre de malade et que son gendre, M. Camille Chevillard, le remplaçait dignement au pupitre de chef d'orchestre. Il avait pris, depuis quelques années, l'habitude de se transporter à l'étranger, soit seul, soit avec son orchestre, à l'exemple des célèbres *Kapellmeister* d'outre

Rhin: Londres, en particulier, où il donnait de véritables séries de festivals, l'applaudissait avec chaleur et, peu de jours avant sa mort, il était encore allé à Berlin pour inaugurer une nouvelle entreprise musicale où il devait y avoir autant de chefs-d'orchestre différents que de concerts.

Lamoureux — combien de fois ne l'a-t-on pas dit? — avait une volonté de fer et entendait ne céder à personne; la critique ou la moindre discussion de ses idées, de sa façon de conduire ou de ses tendances le mettait hors de lui. Aussi ne voulut-il jamais changer l'ordonnance et la composition de ses programmes, même après qu'il n'y avait plus lieu de lutter pour imposer au public des œuvres désormais applaudies de tout le monde; aussi put-on observer qu'en raison même de son caractère il apportait dans ses exécutions de remarquables qualités de précision et de fermeté, de perfection très arrêtée, bien plus que de légèreté, de fantaisie gracieuse ou de tendresse. Et c'est ce qui peut expliquer pourquoi, lui qui triomphait dans les œuvres de Wagner, ne put jamais obtenir, bien qu'il s'y soit repris à plusieurs fois, un succès pareil avec *la Damnation de Faust.*

Le dernier effort, le couronnement de cette vie si active et si utile à l'art musical en France, aura été cette série de représentations de *Tristan et Iseult* qu'il rêvait depuis longtemps d'organiser et dont les amateurs garderont à Lamoureux une vive reconnaissance. Elles venaient de s'achever, au Nouveau-Théâtre, après dix-huit belles soirées, lorsqu'il fut frappé subitement le 21 décembre. Il mourait lui aussi, des amours de Tristan et d'Iseult; mais il mourait dans son triomphe et la Mort lui fut clémente, en l'enlevant si vite et sans longue souffrance, après qu'il eut pleinement savouré les plus grandes joies qui lui pussent advenir.

ADOLPHE JULLIEN.

LA BIBLIOTECA DEL R. ISTITUTO MUSICALE DI FIRENZE

È stato pubblicato, a cura della esimia Direzione del R. Istituto Musicale di Firenze, l'Annuario per l'anno scolastico 1898-99. Ci duole che la brevità dello spazio non ci consenta di distenderci a dare ragione di tutta quanta la materia che con larga diligenza vi è raccolta: soltanto ne approfittiamo per spigolare dalla monografia sulla biblioteca le seguenti importanti notizie, che saranno accolte con interesse dai nostri lettori.

La biblioteca del R. Istituto Musicale di Firenze, che esiste, col nome che porta presentemente, soltanto dal 1862, è composta di due collezioni riunite, la prima proveniente dallo Archivio della Corte Granducale di Toscana e in gran parte messa assieme, a cominciare dal 1814, per opera di Ferdinando III, e l'altra proveniente dalle scuole musicali dell'Accademia di Belle Arti e costituita massimamente dalla raccolta della nobil casa Rinuccini.

Ciascuna è ripartita in tre categorie: musica sacra, teatrale, da sala e strumentale; la seconda di dette collezioni, che comprende anche una categoria destinata ai lavori di letteratura musicale con un ragguardevole contingente di opere teorico-didattiche, fu molto ampliata dall'inizio dell'Istituto specialmente mercè la ricca e preziosa suppellettile, dovuta alla munificente generosità del compianto egregio musicologo professor Basevi nel 1888, la quale, per l'entità numerica, per la rarità dei cimelii, delle edizioni antiche, nonchè per la sapiente scelta della musica vocale e strumentale e dei libri, concernenti ogni ramo dell'arte dei suoni, conferisce tanta importanza alla biblioteca da renderla una delle principali.

Questa, che in complesso consta di un diecimila volumi, manoscritti e stampati, 4613 buste di partiture, parti e pezzi staccati,

290 opuscoli, 5132 libretti di opere teatrali, occupa cinque stanze del locale, ove ha residenza il R. Istituto Musicale.

In attesa della pubblicazione del catalogo generale, alla cui compilazione si sta provvedendo con la scorta dello inventario e dei cataloghi speciali delle diverse provenienze per autori e per materie, l'erudito bibliotecario cav. Riccardo Gandolfi ha esposto nello Annuario alcune notizie e dati statistici intorno al materiale posseduto dalla biblioteca, del cui incremento giustamente si compiace, come pure — e in ciò ha concorso certamente la ospitale di lui competenza nelle discipline musicali — dell'aumento progressivo del numero dei lettori, che andò sempre verificandosi, salito da 260 nel 1890 alla cifra di 900 nell'anno scolastico 1898-99, tra i quali, oltre cospicue notabilità, anche non pochi colti stranieri.

Il patrimonio artistico e letterario veramente notevole, come si rileva dalle indicazioni di alcune edizioni rare, di codici membranacei, di manoscritti autografi, ha, per buona ventura, un pregevole contributo nei doni di alcuni privati, quali, ad esempio, l'*ottavo libro dei madrigali di Luca Marenzio* (1605) *e l'intavolatura dei balli per suonare di liuto di G. Maria Radino* (1592), dovuti il primo al prof. Edoardo Gelli, l'altro al cav. Giuseppe Torre. La esiguità dei mezzi di cui dispone non permette alla biblioteca forte aumento, così nella qualità, come nella quantità, ma cionondimeno la solerte opera della Presidenza, con l'acquisto del volume delle *frottole*, per soprano con accompagnamento del liuto, ha procurato un cimelio apprezzabilissimo per l'indole delle composizioni, scritte da Bartolomeo Tromboncino e da Marchetto Cara: queste *frottole*, aventi per base poesie e musica di canzoni italiane, segnano un progresso nella storia della musica vocale italiana, dappoichè con la canzone popolare, elevata ad eletta forma di arte, si rivela una struttura architettonica non più soggetta alle pedantesche esigenze del contrappunto, ma derivante quasi affatto dalla euritmia poetica.

Ben pure di recente una preziosa memoria è venuta ad arricchire la biblioteca e cioè l'architrave che era sopra la porta di una stanza terrena della casa, ora segnata col N. 42 nella via Gino Capponi e già appartenuta al celebre Giulio Caccini, uno dei più validi promotori dello stile recitativo, che, romano di nascita, può considerarsi fiorentino, non solo per il lungo soggiorno, ma ancor più, come egli

confessa, per l'educazione artistica informata ai dettami del rinascimento: tale architrave, che porta chiaramente scolpite le parole *Julius Caccinius de Urbe*, venne scoperto occasionalmente dal sig. Antonio Calvi e su attiva proposta del cav. Gandolfi, per evitare che, in seguito a restauro od altra causa, ne venisse un giorno a mancare qualsiasi ricordo, fu trasportato in una sala della biblioteca, nella quale trovasi, a corredo, la fotografia dell'affresco decorante il soffitto della stanza suddetta, che rappresenta Apollo in compagnia della Muse (1).

Come si vede, il sentimento dell'amore e del culto per l'arte dei suoni è perfettamente coltivato nel R. Istituto Musicale di Firenze.

E. M.

---

(1) Vedasi in proposito la *Rivista Musicale Italiana*, vol. III, fasc. 4, 1896.

RECENSIONI

Storia.

GUIDO GASPERINI, Storia della Musica. Letture fatte in Firenze alla sala Maglioni (Inverno 1899).

La letteratura musicale in Italia, se si è accresciuta in questi ultimi anni di qualche monografia storica di grande valore e di ricerche speciali su alcuni musicisti o su qualche scuola, manca ancora di una storia completa e fatta con criterii critici moderni. Ed è lacuna deplorevolissima nella ricca produzione libraria contemporanea, specialmente per la nazione ove nacque la musica moderna e ove, prima che altrove, essa raggiunse uno sviluppo grandissimo. Noi possediamo due manuali, dirò così, scolastici: l'uno dell' Untersteiner, l'altro del Bonaventura; ma essi, buoni per un esame ordinario, non sono storie complete dell'arte.

Il Gasperini esce terzo nell'agone con il suo libro edito a Firenze dalla tipografia Baroni e Lastrucci. Il libro contiene le conferenze fatte precedere dal Gasperini ad alcuni concerti storici, conferenze che, sufficienti per lo scopo al quale erano destinate, non sono più tali quando debbano costituire un volume unico col titolo « Storia della Musica ».

Della parte scientifica della musica, della costituzione delle scale, delle loro varietà, della loro importanza, il Gasperini non si occupa, e pochi, troppo pochi, cenni dedica allo sviluppo dell'armonia. Eppure la parte acustica e matematica non può essere trascurata, perchè elemento fondamentale sul quale poggia il sistema musicale moderno e radice da cui sorse tutta l'arte.

Il Bonaventura, e più ancora l'Untersteiner, entro i limiti concessi ad un manuale, parlano della canzone popolare, il Gasperini di essa non si occupa. Ciò è grave quando si pensi che essa sorse spontanea dal sentimento popolare e si sviluppò mentre i dotti la disdegnavano e che da essa germogliò, si può dire, tutta la musica moderna. Dalla musica popolare derivò quella istrumentale del secolo XVI, che sotto la forma sia di accompagnamento sia di danza contiene in embrione le future forme della *suite* e della sonata.

Anche di questa musica istrumentale del secolo XVI e specialmente di quella per liuto il Gasperini non si occupa. Eppure, come disse il Chilesotti, molte innovazioni importantissime s'introdussero dapprima nella musica di liuto; anzi le forme moderne apparvero sempre piuttosto nella musica di liuto che nelle composizioni sacre.

Il liuto, poi, è confuso dall'A. colla tiorba.

Venendo all'arte del nostro secolo, ci sembra che della Francia sia esagerato affermare che (pag. 168) « nella musica teatrale e « nella sinfonica essa cammina a passi giganteschi ». La giovane scuola italiana, tanto nel campo teatrale (Boito, Franchetti, Puccini, Leoncavallo, Giordano) quanto in quello sinfonico (Martucci, Sgambati), ha dei musicisti che la giovane scuola francese ci può invidiare. Intendo parlare... dei viventi.

Dello sviluppo dell'arte nostra in questo secolo, dei compositori e delle tendenze loro in questa fine di secolo l'A. doveva occuparsi con maggiore larghezza, come argomenti di grandissima importanza.

D.r G. B. M.

A. COLOMBANI, L'opera italiana nel secolo XIX. Edizione del *Corriere della Sera*. — Milano, MDCCCC.

« Non è una trattazione scientifica e completa dell'argomento », ha cura di avvertire l'autore nella Prefazione; e noi riconosciamo volentieri che, pel pubblico a cui è destinato, questo libro non doveva ispirarsi ai concetti della critica moderna, che sarebbero riesciti fastidiosi e forse incomprensibili. Esso resta dunque « una sem« plice e rapida rassegna, fatta con intenti oggettivi ed eclettici, di « quanto è più notevole nella storia dell'opera italiana durante il « secolo della sua gloria maggiore ». Sotto questo punto di vista il signor Colombani non poteva raggiungere il suo scopo in modo più lodevole, sia per il perfetto ordinamento del materiale, sia per il buon gusto delle illustrazioni.

Attorno agli astri maggiori (Rossini, Bellini, Donizzetti e Verdi), di cui espone compiutamente la vita artistica, il Colombani ha aggruppato i satelliti che furono attratti nelle loro orbite, i solitarî che risplendettero di luce propria, e finalmente i giovani dell'ul-

tima ora, senza incorrere, a quanto ci pare, in dimenticanze pur anco di lieve momento. Nell'Epilogo l'autore prende in esame la formula del melodramma italiano e studia quale influenza abbia esercitato la riforma wagneriana in questi ultimi anni, concludendo che vi agì col promuovere una ricerca più diligente della finitezza stromentale, dell'espressione drammatica e del significato artistico e letterario del libretto.

Gli aneddoti raccolti dal Colombani sono spesso graziosi, ma non sempre autentici. Così, per esempio, il giudizio che avrebbe dato Rossini sulla marcia funebre per Meyerbeer si può leggere *originale* in un racconto di Balzac (*Gambara*) pubblicato nel 1837; si riferisce ad una messa composta per l'anniversario della morte di Beethoven; qualcuno l'ha trovato degno di Rossini, e d'allora in poi tutti i biografi del *cigno di Pesaro* non trascurarono di citarlo come una sua arguzia.

L'edizione, uscita dalle officine del *Corriere della sera*, è pregevole sotto ogni riguardo. O. C.

RADICIOTTI G., Contributi alla storia del teatro e della musica in Urbino. — Pesaro, 1899. A. Nobili.

Non sarà mai abbastanza lodato chi raccoglie in speciali monografie i materiali per la storia del teatro in Italia. Questa del Radiciotti sebbene non ci narri che gli ultimi fasti del Teatro de' Pascolini in Urbino (1814-48), porge notizie di opere che rimasero ignote al Fétis, al Clément ed al Riemann, e di artisti, pur valenti, di cui non esisteva più ricordo.

La seconda parte dell'opuscolo contiene cenni biografici sui musicisti urbinati dal secolo XV ai nostri giorni. Sono 58 nomi che per la massima parte si cercherebbero inutilmente nei dizionarî musicali. L'autore potè, quando ne era il caso, citarne le opere, degne di figurare nella storia dell'arte nostra. O. C.

J. B. WECKERLIN, Dernier musiciana. Historiettes, lettres, etc., sur la musique, les musiciens et les instruments de musique. Rythmique des anciens airs de danse. Illustrations et airs notés. — Paris, 1899. Garnier frères.

Ai due volumi pubblicati anni addietro (*Musiciana* e *Nouveau musiciana*) il Weckerlin aggiunge ora come ultimo il presente, troncando così il desiderio che questa raccolta di curiosità musicali, troppo modestamente da lui qualificate nella prefazione *Amusettes de l'histoire de la musique*, abbia a continuare. Peccato!, perchè invano si avrebbe altrove le notizie che offrono questi libri non solo alla facile erudizione dei dilettanti, ma anche allo studio severo degli storici e degli scienziati, quale indirizzo per ricerche interessantissime.

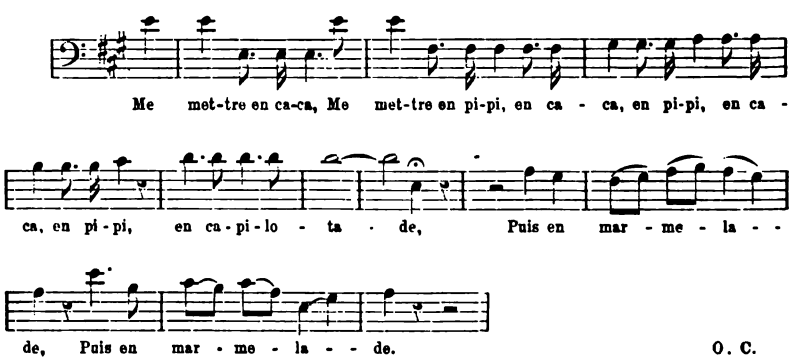
Specialmente i capitoli IV (*Instruments de musique. — Orchestre*), V (*Bibliographie. Traités de musique*) e VII (*Notes de musique*) sono ricchi di fatti, di cenni e di osservazioni che meritano l'attenzione di chi si occupa seriamente di cose musicali.

Circa la ritmica delle danze antiche mi pare che il Weckerlin non conosca alcuni trattati italiani antichi (*Caroso, Negri*) e moderni (*Ungarelli*), nè le intavolature del Besarde, che gli avrebbero fornito materiale eccellente per tale lavoro.

Sotto un altro punto di vista invidiamo l'ingegno versatile del dotto e geniale illustratore della Biblioteca del Conservatorio di Parigi e della canzone popolare, che con arte finissima sa presentare al pubblico un libro che, quantunque d'argomento piuttosto arido, si fa leggere tutto d'un fiato.

Al libro del Weckerlin si adatta un *per finire*, ed io non saprei scegliere all'uopo meglio dei *couplets* messi in musica dal grande Gluck nell'opera *La rencontre imprévue*, ou *Les pélerins de la Mecque*, paroles de Dancourt (1764); non si crederebbe certo di trovare una simile facezia offenbachiana in uno spartito dell'autore dell'*Orfeo*:

D'une telle lâcheté
Si j'étais capable,
Je serai en vérité
Un grand misérable!
Il me faudrait écorcher,
Me tenailler, me hacher,



O. C.

FRANZ LISZT'S BRIEFE. IV BAND. Frans Liszt's Briefe an die Fürstin Carolyne Sayn-Wittgenstein. Herausgegeben von La Mara. — Leipzig, 1899. Druck und Verlag von Breitkopf und Hartel.

Ecco un libro fra i più interessanti apparsi recentemente; interessante in sè e perchè viene ad aggiungersi agli altri volumi della corrispondenza di Liszt.

La principessa Maria Hohenloe, figlia della principessa Carolina Wittgenstein, che per quarant'anni fu così presso al cuore ed alla mente di Liszt, ha voluto pubblicare questo volume di lettere che Liszt scrisse alla madre. Esso comprende la corrispondenza seguita nei primi tredici anni della loro intima amicizia, e cioè dal febbraio del 1847 fino al dicembre del 1859. Inoltre esso contiene numerosi appunti scritti dal maestro nel suo diario.

La principessa Carolina, nata De Ivanowska, andò sposa, nel 1836, al principe Nicola di Sayn-Wittgenstein, ufficiale nell'esercito russo, dal quale ebbe la figlia Maria. Questo matrimonio fu infelice. Il principe Nicola era un bell'uomo ma di mediocrissima intelligenza. La principessa Carolina, donna di molto ingegno e coltissima, uscì presto dalla quiete della sua esistenza per lanciarsi nella piena corrente della vita artistica e letteraria. Nel 1847 conobbe Liszt a Kiew, dove il grande pianista, al quale tutta l'Europa faceva omaggio, dava dei concerti. Innamorata di Liszt, ad onta della sua alta coltura, non curante delle cose pratiche della vita, essa credette di poterne disporre a suo piacimento. Essa credette nei diritti eccezionali del genio e sentì in sè la missione di aiutare l'uomo, cui essa aveva donato il suo cuore, perchè egli sviluppasse tutto il proprio genio. Nel 1848, facendo strappo ai legami esteriori che l'univano al suo sposo, essa lasciò la Russia con sua figlia, e dopo molte vicende, col consiglio di Liszt messasi sotto la protezione della granduchessa reggente di Weimar, scelse a dimora il castello di Altenburg. Liszt passò ad Altenburg gli anni più fecondi della sua vita di compositore. La principessa Wittgenstein fu l'ispiratrice dei poemi sinfonici, dell'Oratorio *Santa Elisabetta*, del libro su Chopin, ecc., mentre Liszt fece di Weimar il centro delle tendenze musicali della nuova epoca, il punto di partenza della nuova scuola tedesca; e il centro di questo centro fu naturalmente egli stesso ed il castello di Altenburg. Tutti i musicisti più rinomati dei nuovi tempi vi ebbero la più generosa, la più affabile accoglienza, e musicisti non solo, ma altresì pittori, scultori, letterati, scienziati, artisti di teatro.

Nel 1860 la principessa Wittgenstein lasciò Weimar e si trasferì a Roma. Il principe Wittgenstein, come protestante, ottenne facilmente lo scioglimento del matrimonio. La principessa era cattolica: vi furono difficoltà. Queste parvero appianate però, e nel 1861 essa doveva unirsi a Roma in matrimonio con Liszt. Tutto era pronto per la solennità di rito, quando, per ordine di Pio IX, la celebrazione dello sposalizio fu rimandata. Essendosi poscia la principessa rifiutata di accondiscendere ad una nuova visione di documenti ed a pratiche ulteriori, essa rinunziò a poco a poco anche al nuovo

matrimonio, influendo poi presso Liszt perchè si facesse prete. Quattro anni dopo, nel 1865, Liszt riceveva a Roma gli ordini ecclesiastici minori. La principessa abitò d'ora innanzi sempre a Roma, dove morì nel 1887, un anno dopo il Maestro. Essa è sepolta nel piccolo cimitero tedesco, in terra vaticana, accanto alla chiesa di S. Pietro.

Il lettore facilmente comprenderà come queste lettere siano documenti, che permettono di gettare lo sguardo più penetrante nell'anima di Liszt, e come esse siano appropriate a stabilire il suo carattere, così che alla storia non rimanga, su questo, nessun dubbio. Lettere ed appunti offrono abbondanti e precisi schiarimenti sulla posizione di Liszt rimpetto alla sua arte ed al mondo, rimpetto agli artisti suoi contemporanei e a' suoi scolari. Esse ci manifestano il suo pensare, ci mostrano i moti della sua fantasia, dicono ciò che egli voleva, dove mirava, ci palesano il tratto religioso dell'anima sua e spiegano come naturale fosse in lui, come anzi fosse una conseguenza della sua indole, l'accettare, com'egli fece, gli ordini religiosi. Esse esprimono la fede che vibrava nell'anima sua e l'amore di cui era colmo il suo cuore; sono la più fedele immagine della sua natura eminentemente artistica ed umana e, al tempo stesso, sono opera d'arte letteraria.

Liszt intrattiene la sua amica adorata, la colta signora, discutendo intorno alle questioni letterarie del giorno, al talento dei poeti, alle tendenze del teatro e della filosofia. Sono commenti brillanti, rassegne piene di gusto, sfoghi di una grand'anima d'artista e di pensatore. La sua cultura è vastissima, straordinaria, in un musicista appena pensabile e fra le più rare eccezioni. Ed è difficile avere un quadro più completo e più commovente dello svolgersi di una così potente e passionata genialità, ardente per tutte le cose belle dell'arte, così forte nell'esprimere i più sottili pensamenti, gli stati più intimi dell'animo, i giudizi più fini e profondi. Egli ne era provocato incessantemente dalle lettere che la principessa gli scriveva: essa aveva trovata un'anima gemella. Da questa e dalla vita dell'artista e dell'uomo escono tutte le più grandi amabilità della confidenza, tutti i tesori accumulati dalla mente superiore di un uomo agitato dalla febbre dell'arte, grand'uomo e fanciullo ad un tempo. E sulla vita dell'artista tutta una nuova luce è irradiata. Egli non trascura occasione o pubblica o privata per informare la ben amata signora delle vicissitudini della sua vita d'artista, ed ora commenta per lei un poeta, ora le parla di un concerto, di un compositore, di un'opera, delle sue simpatie per i grandi ingegni, coi quali egli è in comunicazione ideale.

Se si volesse solo accennare ad alcuni dei nomi più importanti, sui quali cade il discorso, nelle lettere di Liszt, anche limitandosi a quelli dei suoi contemporanei (chè de' grandi d'ogni epoca e paese è troppo spesso questione), bisognerebbe scrivere un elenco interminabile, e ciò a ben poco approderebbe, senza riferire le circostanze che questi accenni, queste rievocazioni o incontri accompagnano. Sopra tutto interessante è il richiamo delle circostanze, nelle quali sono coinvolte le personalità di Wagner, Tausig, George Sand, Spontini, Spohr, Raff, Joachim, Dingelstedt, Chopin, Talleyrand, Berlioz, la contessa D'Agoult, Auber, Balzac, ecc.

Il contenuto delle prime lettere è fatto di un vago chiaccherio sulle opere di poeti, uomini di lettere, filosofi, artisti e uomini politici la più parte francesi, tedeschi e inglesi. Quando Liszt parla dei drammi di Goethe o commenta un passo di Dante, una scena di Shakespeare, o cita le massime di Bossuet, di Voltaire o di Boileau, senza nessuna affettazione o vanagloria o saccenteria, ma con tutta agilità di mente e naturalezza; egli si mostra al corrente di tutte le questioni che s'agitano nel momento letterario artistico e filosofico della sua epoca. Egli si compiace ancora di narrare tutte le più piccole circostanze della sua vita, le impressioni di vari ambienti, le crudezze e i trionfi della sua giornata d'artista, che si risolvono in altrettante forme di amabilità per lui, che d'altro non era capace.

Queste righe, scritte in una lettera del 28 febbraio 1848, sono abbastanza caratteristiche per esprimere lo stato d'animo di Liszt inverso la principessa:

Mon cœur se gonfle et ma tête brûle et se dessèche..... Est-ce vivre, est-ce aimer que de sentir et de penser avec tant d'angoisses, ainsi que je fais? Laissez-moi m'abîmer en vous et m'y reposer, c'est ma seule destinée et elle sera glorieuse avec la bénédiction de Dieu! . . . . .

Toute votre correspondance est un chef-d'œuvre, de sens et de diction. Continuez à suivre cette belle et forte ligne de raison, de cœur et de bonnes formes à la fois, et vous vous en trouverez aux mieux, sous tous les rapports.

Gli avvenimenti della Rivoluzione del '48 a Parigi lo appassionano, a quanto pare:

En ce moment il arrive les nouvelles les plus incroyables par dépêches télégraphiques de Strasbourg, sur les derniers événements de Paris. La portée de ces événements sera immense, mais il faut attendre confirmation. Lamartine a été superbe dans la discussion de l'adresse, à deux reprises. Il faudra voir.

. . . . . .

Les nouvelles de France se confirment. Gouvernement provisoire. Lamartine ministre des affaires étrangères. Que vous avais-je dit? Dupont de l'Eure président et le reste des membres appartenant au parti démocratique radical.....

Altra volta, ed accade spesso, è il tratto religioso del temperamento di Liszt che si rivela. Un esempio caratteristico lo abbiamo nella lettera del 24 marzo 1848.

Je supporterai avec une très simple résignation les grand désastres qui pourront survenir dans ma très petite fortune. Vous savez que je n'ai jamais placé d'argent autrement que par acquit de conscience.....

Je ne comprends que deux choses: le travail et le chapitre V de l'« Imitation de Jésus-Christ ». Mon Dieu! que vous m'avez écrit des belles et sublimes choses, dans votre lettre.

. . . . . .

Espérons en Dieu qui, comme dit St-Augustin « a bien pu nous créer sans nous, mais ne peut nous sauver qu'avec nous ».

Alla principessa Liszt dovette, dissi, l'ispirazione e forse più che l'ispirazione del suo libro su Chopin. Ecco come egli si riferisce a questa circostanza, in una lettera del 23 febbraio 1851:

Demain je vous enverrai le « Chopin » que je vous prie de corriger et de retourner aussitôt à Belloni, soit aux Escudiers.

La prima volta che cade il discorso su Wagner è nella stessa lettera:

A propos de maître de chapelle, Wagner vient de m'envoyer la traduction de notre brochure « Lohengrin » accompagnée d'une longue lettre d'escuses sur ce retard infiniment flatteuse.

La principessa, come si vede, si occupava anche di critica e mandava a Liszt ciò che essa pubblicava. E furono parecchi gli articoli che essa scrisse in ispecie sulle opere di Wagner e sugli scritti suoi, dei quali è spesso questione in questa corrispondenza. Nella lettera del 23 marzo 1854 vi è un saggio interessante, a questo proposito. Le parole di Wagner, anzi interi passi, sono citate in tedesco e commentate:

L'idée de Wagner que les nouvelles floraisons et moissons de l'art exigent le trait d'union, qui relie Apollon et Jésus-Christ n'est pas fausse — mais il tombe dans de flagrantes contradictions quand, plus tard, il essaie de porter coup à ce sens du chistianisme en maintenant en principe et en pratique l'Amour et la Fraternité, qui sont l'essence même du christianisme.

Curioso è il concetto che egli ha di certi *kapellmeister* o, per lo meno, come egli si esprime giudicandoli. Per esempio, del famoso antiwagneriano Hiller dice, nella lettera del 29 maggio 1855:

La direction de Hiller est comme toute sa personalité — accomodante, rondelette, très convenable, distinguée même, mais sans report énergique et par conséquent sans autorité ni électricité communicative. On pourrait lui reprocher de manquer de défauts, et de ne pas prêter suffisamment à la critique. Du reste il se tire, habilement, en musicien très bien organisé et expérimenté qu'il est, de toutes choses — mais sans en représenter suffisamment aucune.

. . . . . .

Du reste la direction de Hiller et ce que quelques-uns nomment son manque de caractère — « Charakterlosigkeit » — terme plus que sévère en ce cas — ne laisse pas que de rencontrer des critiques assez fâcheuses.

Nella lettera del 6 marzo 1858 si leggono questi interessanti sfoghi sulla mala sorte del *Tristano* di Wagner:

Wagner est en correspondance assez active avec ce dernier (Thomé) qui compte donner en premier lieu le « Tristan » à Prague sous la direction de Wagner! Je lui en ai fait mes compliments, en lui promettant à l'avance que j'ai n'entrerai point en rivalité — quelque naturel qu'il semblerait que Wagner m'accordât la préférence. Pauvre Tristan. Le voilà déjà se promenant de Strasbourg à Carlsruhe, et de Carlsruhe à Prague peut-être pour me retomber finalement à Weymar, à la manière de la « Judith » (F. Doppler) et du « Samson » (Raff). Ces intempérances de gaucherie de la part de Wagner auraient de quoi chagriner — mais n'accusons jamais ceux qui sont dans l'infortune!

Finirò col citare le parole di Liszt, nella lettera del 16 aprile 1858, sulla sua opera *Janko*.

Le premier acte de « Janko » est terminé — et je vous enverrai le « scenario » préalable, avant de partir. À défaut de mieux, cela me paraît un cadre pour faire de la musique hongroise. L'idée de commencer ma carrière d'opéra à Pesth me sourit.

L. Th.

Prof. ALBERT DIETRICH, Erinnerungen an Johannes Brahms in Briefen besonders aus seiner Jugendzeit. — Leipzig, 1899. Otto Wigand.

Da solo il volumetto, di cui questa è una seconda edizione, non presenta quell'attrattiva, che si ricerca in un libro di memorie e in un epistolario; però esso offre un materiale biografico importante specie nella prima parte che illustra il periodo di tempo, in cui il giovane Brahms era in relazione con Schumann; vi apparisce il carattere eccellente e simpatico del musicista. Il volume è adorno di un bel ritratto giovanile del maestro; fisionomia intelligente con

quel non so che d'ingenuo e fanciullesco che i tedeschi conservano a vent'anni; chioma abbondante quale conviensi ad ogni musicista tedesco che si rispetti. A. E.

Dr. GEORGE FISCHER, Opern und Concerte im Hoftheater zu Hannover bis 1866. — Hannover und Leipzig, 1899. Hahn'sche Buchhandlung.

È la storia di 200 anni di vita musicale; l'opera diligentissima rende l'autore benemerito verso i suoi concittadini, ed ogni centro artistico deve augurarsi di possedere un ricordo, un attestato simile della propria coltura.

La lettura del libro non è punto arida; nella parte contemporanea specialmente si segue con piacere questo riflesso della vita artistica tedesca. A. E.

THOMAS WILSON, Prehistoric art; or the origin of art as manifested in the works of prehistoric man. From the Report of the U. S. National Museum for 1896, pages 325-564, with seventy- four plates. — Washington, 1898. Government printing office.

Nel rapporto della vera e grande conoscenza, accade raramente all'artista di avere sott'occhi un libro importante come questo. Le nostre teorie aprioristiche sono senza autorità e sfumano dinanzi alla severa indagine sui fatti dell'arte primitiva. Il nostro mondo dell'arte pratica impicciolisce anch'esso e diventa una materialità vana, senza nessuna garanzia di veri, senza forza nell'indirizzo sociale e senza scopo. La scienza sola domina l'arte e vi s'impone di necessità. Essa critica, rivede, abbatte, ricostituisce. Ad essa, che dall'osservazione calma ed obbiettiva dei fatti deriva e pensamenti e teorie e leggi, nessun fenomeno intellettuale, per quanto sembri arbitrario, può ragionevolmente sottrarsi; l'arte come tutti gli altri. Così non è possibile prevedere le conseguenze che questi studi sull'arte preistorica avranno per l'arte e per la sua filosofia, oltre che per la sua storia.

Nel mondo delle primitive e rozze attività artistiche, nel quale l'A. ci introduce, è un fascino immenso, irresistibile. Eppure noi dovremo spogliarci di ogni entusiasmo; dovremo resistere ed osservare, solamente osservare, colla maggior calma, dei fatti, per quanto belli, attraenti, strani, giudiziosi, nella loro quieta e grandiosa solennità. In questo mondo l'A. cammina con piede sicuro; con la fiaccola della scienza egli lo illumina tutto fin ne' suoi reconditi riposti. Egli rievoca la vita dell'uomo preistorico, dell'uomo selvaggio che fece l'arte per istinto, pel bisogno di un piacere sensibile; egli rivive con noi una vita, in cui agl'istinti brutali, al nessun contenuto intellettuale risponde un'arte che ha carattere, forza, splendore. Affidiamoci a questa fiaccola ed osserviamo. Impareremo a valutar meglio quel poco o molto che siamo, a liberarci dal giogo

della conoscenza falsa ed imperfetta, sulla quale sono fondati i nostri argomenti *a priori*, e da una meraviglia che ci opprime e che è la nostra stessa meschinità.

Il Wilson da principio sente il bisogno di fare una distinzione che è importante, per quanto sottile ed oltremodo difficile. Egli classifica le arti e distingue l'arte bella dall'arte industriale. Nello studio che egli intraprende bisogna però che il lettore non critichi l'applicazione della parola *arte*. Si capisce. Non di rado un lavoro comincia coll'essere arte industriale e finisce coll'essere arte bella. L'opera d'arte può essere cominciata col più rude meccanismo, come ne' saggi preistorici scheggiati e intagliati in selce, e finire, come in realtà finisce, con saggi di grande bellezza, i quali esigono l'applicazione della più alta capacità; poichè essi rappresentano il sentimento e l'immaginazione dell'artista, e sono puramente ornamentali, non hanno cioè utilità veruna e sono intesi a soddisfare una domanda estetica.

L'A. studia dunque le manifestazioni artistiche dell'uomo preistorico. Una manifestazione di altro ordine artistico industriale presso l'uomo preistorico è ugualmente compresa nello scopo di questo saggio, come che essa sia riconosciuta per arte bella. Questi oggetti fatti dall'uomo preistorico piacquero a lui, ed egli li desiderava: l'arte decorativa consiste nel fare qualche cosa che piaccia all'occhio; ma che sia ciò che piace, deve ognuno giudicare da sè. Rispondere perchè l'uomo, oltre che i suoi oggetti fossero utili, volle che fossero belli, sarebbe solamente speculazione, e il Wilson vi rinuncia. Egli non va oltre il fatto, la descrizione e l'autenticazione dell'oggetto. Egli si dichiara fedele al principio dell'Haddom, il quale dice (*Evolution in art*), che il metodo più soddisfacente per trattare problemi difficili è quello di ridurli ai loro elementi più semplici e poscia investigare questi elementi semplici, studiando il loro aspetto più complesso. L'A. ha proceduto nei limiti di questa opinione.

Non si tratta quindi di proporre una qualsiasi teoria, in questo libro, la sola intenzione essendo di presentare dei fatti, sui quali si può argomentare e costruire delle teorie. Non sociologia dell'uomo preistorico e non argomenti *a priori* per ispiegare la sua psicologia; non un trattato filosofico per ispiegare le cause che costrinsero l'uomo primitivo a dedicarsi a saggi di arte estetica. Noi sappiamo dove trovare tutto codesto. L'opera del Wilson è dedicata all'arte preistorica e non tratta dell'antropologia preistorica. Egli ha preso in esame non solo un singolo popolo, ma ne ha studiati molti, ognuno in una singola località, ed ha dato alle sue osservazioni

tutta la procurabile evidenza, recando la maggiore attenzione sull'opera d'arte di questi popoli, tanto nel suo aspetto materiale che psicologico. Per mezzo di questa opera d'arte noi possediamo oggi tutte le informazioni, che è possibile avere presentemente. Si potrebbe dire molto di più — anche l'A. ne è convinto — del periodo paleolitico in relazione alla sua industria, la sua tecnologia e possibilmente sociologia; ma in quanto alla sua arte ed opera d'arte, considerata come semplice fatto, questo studio abbraccia un campo immenso ed è forse esauriente. Esso fornisce la base, sulla quale la teoria e la speculazione possono stabilire il loro esame, edificare e giungere a risultati imprevedibili, ma certo notevolissimi; e però questa base è così ampia e profonda, quale non è altrimenti possibile, allo stato presente della nozione del mondo.

L'uomo del periodo paleolitico fece gli oggetti che gli piacquero: sono essi i primi derivati da questo piacere sentito, tanto se si tratta di oggetti in genere, quanto, nella specie, di istrumenti musicali. L'A. non domanda altro; egli si contenta di considerare ciò che appare proprio al principio dell'arte. Egli ne ha mostrato i saggi primitivi e, mettendo in relazione i saggi dei popoli primitivi con quelli dei loro discendenti nel confine di una singola località, egli ha dato così una esposizione comprensibile degli oggetti che furon fatti da questi popoli e degli stili che essi usarono per ornarli; questo è che appunto ci richiama all'origine dell'arte. Nessun oggetto d'arte, prima di questi descritti dal Wilson nella sua opera, è conosciuto nè può dimostrarsi che abbia esistito in nessuna parte del mondo.

Ulteriormente all'A. riesce ancora di provare come l'uomo del periodo paleolitico non fu costretto ad un'attività artistica per informazione avutane, per ricchezza o per religione. La sua fu arte fatta per l'arte, a fine che colui che la faceva potesse riceverne un piacere sensibile, cioè potesse ricavarlo dalla forma e dalla linea. Egli non fece l'arte per religione, perchè egli religione non aveva; non per ricchezza: non si considerò migliore nè superiore possedendo oggetti decorati di quel che se li avesse semplici e piani. Questi oggetti rappresentano l'esistenza di animali che egli vedeva, di piante e fiori che egli riconosceva belli; egli ne godeva nelle caverne da lui abitate; e questa pura e semplice esistenza prova il fatto della sua idealità. Quest'uomo cambia, è vero, sempre di gusti; ma tutto ciò che fa, lo fa perchè deve farlo, perchè è il suo ideale.

Però, osserva il Wilson, non si nota un cambiamento di ideali nell'uomo paleolitico del centro della Francia. E a proposito del-

l'uomo paleolitico, egli non desidera di entrare in una discussione filosofica, metafisica e psicologica sull'origine dell'istinto d'arte o sull'evoluzione dell'arte nell'uomo. Il suo studio è un contributo alla storia dell'arte, più che alla scienza dell'arte. Egli intende di registrare delle manifestazioni artistiche nelle varie epoche della umana cultura, ne' tempi preistorici, cioè prima che la storia sia stata scritta. La scoperta di questi oggetti e la nascita dell'antropologia preistorica è cosa del secolo presente. Essi furono studiati insieme alle località nelle quali si rinvennero; lo studio del Wilson tratta dell'arte di farli e di ornarli. In questo esame entrano, ben s'intende, le acquisizioni di altre scienze ausiliarie. Il centro dello studio è la manifestazione artistica dell'uomo primitivo.

L'A. divide il suo grande lavoro in due parti, il periodo paleolitico e il periodo neolitico, nei quali vengono registrati fatti secondo popoli e regioni. È necessario un breve riassunto anche della materia che non tratta degli istrumenti musicali, per comprendere le linee fondamentali del lavoro e il metodo osservato nella distinzione e presentazione dei tipi. Più avanti riescirà così meglio comprensibile al lettore la parte che concerne la primitiva materia della musica.

È del periodo paleolitico, e delle artistiche manifestazioni che vi appartengono, che l'A. primieramente discorre. Esso è quello dell'età della pietra, della scheggiatura o dell'intaglio in selce. Quest'epoca (periodo quaternario) ha prodotto gli esempi primitivi di arte estetica. Per la divisione delle epoche, egli accetta la denominazione secondo le località, abbandonando il sistema adottato da altri di denominare le epoche secondo gli animali. P. e., in Francia noi abbiamo così l'epoca Chelleana (da Chelles, a cinque miglia a levante di Parigi); l'epoca Acheuleana (da St. Acheul sul fiume *Somme*); l'epoca Mousteriana (da Moustier [caverne] sul fiume *Vèzère*, Dordogne); l'epoca *Solutreana* (Solutré, rupe proteggitrice di Solutré vicino a Macon); l'epoca Madelainiana (rupe-rifugio della Madelaine, Dordogne). L'uomo di queste epoche è selvaggio; egli non conosce l'organizzazione in tribù, non sociologia, non fede in uno stato futuro, non religione; non seppellisce i suoi morti, non erige monumenti, non costruisce case. — Il periodo neolitico porta dei cambiamenti nella cultura. L'uomo si fa agricoltore, fabbrica case, tumuli, obelischi di pietra. Ma fra i due periodi vi è differenza nello stile in cui sono lavorati gli oggetti. — Quest'uomo (paleolitico) è cacciatore e pescatore; non ha abitazione locale, non dimora in villaggi, se per tali non s'intendono le caverne che egli abita e sono il suo rifugio. Nell'epoca Solutreana egli occupa i

più alto posto come intagliatore in selce, e nella Madelainiana come intagliatore in osso ed avorio. Le materie che gli servono sono ossa, corni e i denti degli animali che uccide. Gli istrumenti o gli ordigni suoi sono punte lavorate acutamente da scheggiatori o intagliatori di selce. I saggi più numerosi sono stati rinvenuti nelle caverne che erano le sue case, e precisamente appartengono a località dell'Europa occidentale. Quattrocento saggi si conservano in Francia, tolti dalle caverne del settentrione e del centro; ma chi sa quanti ne sono andati perduti o non ancora si sono scoperti.

I primi oggetti o ordigni di questo periodo (paleolitico) sono di forme rudissime: c'è la pura forma primitiva dell'oggetto ne' suoi più semplici contorni. Gli oggetti naturali, riprodotti o imitati negli intagli, sono generalmente degli animali vissuti in determinate località, specie ora estinte. Ma vi hanno anche oggetti di uso pratico, come bastoni di comando, pugnali, accette, martelli, ecc. Quelli dell'epoca successiva, ossia del periodo neolitico e del bronzo, sono di stile differente, come si disse. In questo periodo, quasi tutto fu ornato con certa arte. Si tratta di incisioni, di intagli fatti sopra stoviglie, o di oggetti utilitarî di bronzo; il disegno a cerchi, linee bizzarre, zig-zag, ecc. è oltremodo fine e interessante, sentito ed originale, naturale o grottesco. Rimarchevoli per fantasia e maggior nettezza di contorni sono i disegni negli oggetti degl'Indiani dell'America. L'Indiano e i suoi congeneri (Isole occidentali Indiane e Antille) si trova, come artista decoratore, ad un medesimo livello coi popoli d'Europa, ma sorpassa gli Europei nella rude forza dei disegni e delle pitture, principalmente nei petroglifi; molte pitture sono ideografiche, narrano cioè una storia colla loro descrizione. Spesso ancora l'Indiano riproduce la figura umana, mentre ciò di rado succede in Europa. Gli aborigeni del Messico (America centrale) e gli abitanti della parte nord-occidentale dell'America meridionale, per quanto nell'età della pietra, raggiunsero una grande civilizzazione, manifesta in sculture di pietra, templi grandi e magnifici e nella lor lingua ideografica.

La peculiare caratteristica degli utensili del periodo paleolitico è nell'intaglio o nella scheggiatura ond'essi, se taglienti, usualmente di pietra, preferibilmente di selce, furono sempre fatti. In epoche posteriori del medesimo periodo, certi ordigni furono fatti di osso e di corno. E qui essi assumono forme e particolarità d'intaglio assolutamente graziose, p. e. nell'epoca Chelléana (*Alluvium*), sulla quale il Wilson ha delle pagine stupende. Varie sono le forme degli oggetti paleolitici di selce scheggiata o di quarzite trovati in diverse località della Francia. A questi fan riscontro quelli di ori-

gine americana (Stati Uniti d'America) pure di tipo paleolitico intagliati in selce nera (Texas, Virginia, Columbia), in diaspro brunogiallo (Wyoming), in quarzite, in pietra focaia. Ben disegnate sono le lame in forma di foglie dell'epoca Mousteriana (periodo delle caverne). Un raschietto dell'epoca Solutreana, che finisce in tondo, è pure fra le cose originali. Ma più ancora attraggon l'attenzione gli oggetti lavorati d'intaglio, scolpiti e pitturati dell'epoca Madelainiana, p. e., un raschiatoio di selce, una sega o coltello, una lamina, delle punte di pietra focaia e dei succhielli. Tutti questi oggetti sono riprodotti su tavole in fototipia o in numerose incisioni sparse fra il testo, che è la chiara ed erudita illustrazione del Wilson.

Un'altra sezione comprende oggetti, nei quali predomina il disegno geometrico decorativo e certo disegno convenzionale del periodo paleolitico in Europa. Un arpone in corno di cervo, un orso intagliato sopra un ovale piatto di selce, un mastodonte, un corpo di donna, un animale della specie del cavallo incavato in osso, sono disegni talora finiti così che fanno stupire, ed esprimono con tutta naturalezza il sentimento e la fantasia di chi li ha fatti. Gentilmente ornati sono alcuni bastoni di comando in corno di cervo, con fori fatti prima e dopo il lavoro d'ornamentazione, con disegni d'animali, pesci, anguille, o con disegno geometrico. Il disegno d'un branco di cavalli, fatto sul pugnale delle corna d'un cervo, è una piccola opera d'arte. Un sigillo intagliato su dente d'orso, molte incisioni e piccole sculture rappresentanti gruppi d'animali, una testa d'uomo, un pugnale col manico che figura un cervo, un busto di donna (senza testa) e parecchi altri oggetti dimostrano l'abile ed accurata mano del primitivo artista. Come lavori di pittura, sono notevoli alcune teste di cavallo. A questi saggi, tratti da diverse caverne della Francia centrale e meridionale, fanno riscontro altri saggi dell'America (Perù, Messico, Guiana, Patagonia, Brasile, La Plata).

Il Wilson si è abbondantemente intrattenuto sulle caratteristiche dell'arte nel periodo paleolitico, di cui molti oggetti si trovano nel Museo di Saint Germain (117 saggi) e nel Museo Nazionale degli Stati Uniti (156 saggi), e, dopo aver parlato delle località in cui l'arte di questo periodo preferibilmente si mostra, e cioè dai Pirinei all'Inghilterra centrale, dall'Oceano Atlantico alla Svizzera nord-orientale, dell'aspetto dell'uomo paleolitico e delle diverse teorie sulle migrazioni e peregrinazioni sue, conchiude illustrando un principio desunto dalla pura osservazione dei fatti; e il principio è questo: il concetto dominante nelle arti del disegno è che esse ven-

gono intese come lo specchio della natura: l'antico e vero concetto è che esse furono il risultato dell'emozione, aspirazione e immaginazione o concezione spirituale dell'artista.

Il periodo neolitico, che segue il periodo paleolitico, mostra oggetti di un interesse artistico più notevole e più vario. Da un confronto col periodo precedente risultano, infatti, differenze significanti. L'ornamento geometrico è usato più spesso e con maggior varietà. Gli oggetti che l'A. descrive, come lamine, teste di lancia o di freccie, accette intagliate in pietra focaia ed altri ordigni intagliati in selce, appartengono a regioni diverse dell'Europa e dell'America; le forme hanno curiose; sono quando utilitari e quando no. Una varietà della specie sono gli oggetti cerimoniali finora ignoti, che provengono dalle contee dell'America (Illinois, Hudson, New Yersey, Pensilvania, ecc.), come una pietra a foggia di bandiera, oggetti in forma di uccelli, una barca, delle gorgiere, dei pendenti, dei collari, uno scandaglio, e vari oggetti di allettamento. Si veggono orecchini con ornamenti strani, a punte, a zig-zag, fatti di selce o incisi o rilevati su quarzo giallo, jadeite e nefrite, accette e mastelli di attinolite. Poi questo periodo si distingue ancora per buon numero di lavori in pietra lapidaria. Molti di essi sono in pietra rozza, altri in pietra levigata, specialmente in jadeite ed ossido. Il Messico e l'America centrale, in particolare, offrono saggi in pietre levigate. Ma, sopratutto, graziosi lavori sono le maschere tratte da volti umani. Costituiscono una sorprendente novità dell'epoca. E quale verità di espressione! Un bambino che grida è lavoro molto bene eseguito, per quanto un po' grottesco. Della stessa specie sono varii cranii umani in pietra dura o in cristallo, una faccia umana fatta col martello, delle statuette di ossido, teste di *coyote*, un *patu-patu* degli Stati Uniti simile a quello della Nuova Zelanda, un anello o braccialetto con orli esterni di ossido trasparente, molto sottile e liscio (Messico). Alcune rudi sculture della forma umana sono pur belle, nel loro sentimento verace e primitivo della natura vivente, e provengono dalle caverne di Francia. Dell'America del nord l'A. ci descrive alcune statue preistoriche rappresentanti rudemente la forma umana. Altre sono in pietra di sabbia e furono ritrovate in Francia; vi hanno molte figure umane in pietra grigia, statue e vasi in forma di teste (Arkansas), bottiglie effigiate, con ingegnosi e strani disegni, una boccia col manico rappresentante una testa d'uomo. Le bottiglie in forma di faccie umane, in pietra, sono numerose (Tennessee); i ghiribizzi più strani della fantasia vi si manifestano in modo piacevole, come nelle teste scolpite rozzamente in pietra, nelle statue di argilla, in una pipa fatta a foggia testa

umana (Ohio), in una situla di bronzo che rappresenta la testa di un Indiano dell'America settentrionale (Louvre), in due leoni scolpiti in roccia dura, in un bel profilo di faccia umana scolpito in pietra, e in molte maschere fatte nel modo istesso. Varie e gentili sono le forme di vasi (p. e. graziosissima una che raffigura un tulipano) trovati in paesi europei.

Negli Stati Uniti (neolitico), l'artista preistorico dell'età del bronzo fu assai fecondo e ben disegnò oggetti, come spade, pugnali, manichi di coltelli e guaine. Varii furono gli stili di decorazione in Europa e in America, dove si lavorò pure in rame; e molti sono in fatti i piatti in sottil rame con disegni di figure umane, di uccelli, di oggetti per acconciare i capelli, ecc. Questi piatti, in ispecie, sono opere d'arte; le figure vi sono disegnate finamente; molta vita è in esse, e la linea quando sentimentale e semplice, quando seria o grottesca, ha sempre un che di piacevole. Sono del novero medesimo alcuni braccialetti in oro o in bronzo graziosamente adorni, uno strano filo di pallottoline con campane in fondo (Perù) e parecchi altri oggetti ornamentali in oro di Costa Rica.

Tutto ciò io ho voluto riassumere perchè il lettore possa avere un'idea generale dell'arte preistorica. Ma non è tanto per queste notizie che il libro del Wilson deve avere un interesse speciale pei lettori della *Rivista*, quanto invece per la parte che concerne gl'istrumenti musicali. Questi però non si isolano per forma, materia, disegni, dagli altri oggetti che l'uomo preistorico configurò, ornò e ridusse ad opera d'arte. Anche in questa parte le indagini del Wilson si ricongiungono a quelle del Darwin, dello Spencer, del Letourneau, del De Mortillet e del Grosse; ed è precisamente da questa che l'arte della musica, la sua filosofia, scienza e storia possano trarre i più grandi vantaggi. Verrà tempo in cui l'artista dovrà attingere ad ammaestramenti, oggi di niun conto per lui che è ignorante. L'arte è eterna appunto perchè cambia. Anche l'arte pratica ha subìto, nella seconda metà del nostro secolo, un'alterazione profonda: è dovuta a Riccardo Wagner. Andiamo alle origini di questo notevole cambiamento, e vedremo che si tratta di risolvere questioni sul significato dell'arte e l'impiego de' suoi elementi, in prima linea. A ciò concorrono, e sempre più concorreranno, i grandi artisti, che degli studi sull'arte loro facciano l'anima di una nuova operosità e lo scopo di nuovi ideali. Sono rueste questioni che, meglio risolte, possono concorrere ad assicurare una scienza oggi bambina ancora, la scienza dell'arte. Anzi tutto viene la questione dell'origine della musica. Qui i materiali raccolti dal Wilson possono recar molta luce e molto bene servire. Egli accenna all'o-

rigine della musica ritmica, la quale, anche secondo il Grosse, è la prima forma che si manifesta presso i popoli preistorici. La musica da principio possedette uno degli elementi, si dice, il ritmo; gli altri, melodia ed armonia, seguirono nel corso della civilizzazione e più o meno rapidamente, secondo i popoli. Ma in quanto all'origine del fenomeno musicale, la questione è difficile da risolvere, e intanto alla prima e principale domanda non si risponde. Ha esistito musica vocale ne' tempi preistorici? — Quando le vibrazioni della voce umana hanno cessato, l'incidente è chiuso e l'evidenza è perduta. In assenza di testimonianze scritte è dunque impossibile rispondere. Siamo perciò tratti a considerare solamente gl'istrumenti musicali, perchè essi soltanto possono perpetuare i suoni, i quali possono, alla lor volta, essere riprodotti e studiati.

Altre molte considerazioni suggerisce l'esame di questi istrumenti preistorici. L'A. ne accenna una importante. Egli dice: « Vi sono stati parecchi studenti ed anche parecchi professori, i quali, più saggi della lor propria generazione, hanno dichiarato essere la musica la manifestazione di un principio innato nell'uomo. L'A. non contraddice questa proposizione, ma nega la conoscenza e l'autorità di questi uomini che parlano così ».

« Mentre la proposizione può essere vera, l'affermazione è tuttavia senza valore, perchè è solamente l'asserzione di questi signori, la verità della quale essi non conoscono. È, dalla lor parte, teorica, ed è una assunzione che dovrebbe essere provata, prima di essere affermata come fatto. La ricerca ha dimostrato che simili assunzioni sono state erronee. Illustrazioni di ciò si possano dimostrare nella storia della vita dell'uomo paleolitico dedotta dalle scoperte ». E l'A. accenna a qualcuno di questi fatti. Poi, in ordine alla precedenza dell'elemento ritmico, nella musica primitiva, egli avverte: « È stato detto o presunto che quest'uomo (paleolitico) era capace di fare disegni artistici rappresentanti quasi tutta l'intera fauna del suo distretto; tuttavia, in una parte anteriore di questo scritto, noi abbiamo visto che egli fece codesto. È stato detto o presunto, senza conoscere come poterlo stabilire, che l'uomo, nel suo stato primitivo, potè apprezzare il carattere ritmico della musica; ma, in opposizione a ciò, noi mostreremo che lo stesso uomo paleolitico, che sviluppò un gusto artistico in sì alto grado, non ebbe gusto per il principio ritmico della musica e nè anche l'impiegò. La più gran parte della sua abilità fu diretta a fare semplici zufoli con la falange di cervo. Per quanto non è impossibile che questo sia stato usato in cadenza e per rappresentazioni ritmiche, tuttavia non si conosce un fatto sul quale basare questa fede. Non

si è data nessuna ragione, ed io credo che non si possa dare nessuna ragione, di queste manifestazioni dell'uomo primitivo in favore di una specie d'arte o di un'altra ».

Noi siamo involontariamente trascinati a riflettere sullo sviluppo della musica presso diversi popoli, seguendo il Wilson, paragonando e differenziando; giacchè l'unità dell'umano sviluppo e della civilizzazione, com'egli dice benissimo, è un mito. Per cui, più che autorizzata è la sua protesta contro i metodi aprioristici. Noi vogliamo ed abbiamo ora delle continue prove di fatto, così per la musica come pel resto. È per rendere chiara questa unità di metodi, che feci precedere un riassunto dell'altra parte.

L'A. esamina il modo con cui si esprime il selvaggio per mezzo di suoni; modo assai differente dal nostro. Noi non possiamo esprimere que' suoni primitivi colla nostra scala, tanto meno formarci un'idea precisa della loro musica, la quale, come si deduce dall'uso di istrumenti paleolitici, come il tamburo ed il sonaglio, non può essere stata fatta, in principio, che di colpi e di scosse, ripetute a più o meno grandi intervalli e con più o meno forza o regolarità. A proposito di queste primitive manifestazioni sonore, l'A. nota qual fu la speculazione de' filosofi, la differenza delle idee di Darwin e di Spencer, quanto alla classe dei rumori che servirono come origine della musica, e quanto allo scopo per cui furono impiegati gli organi vocali. L'idea di Darwin è nota: Gli organi vocali furono usati primieramente e perfezionati in relazione al propagarsi della specie. Spencer, mentre ammette che l'eccitamento dell'amore fu causa parziale dell'uso degli organi vocali, lo estende, includendovi tutti gli altri eccitamenti, dei quali gli animali sono suscettibili. Ma qui, su fatti non possiamo insistere per le ragioni già dette; per cui passiamo agl'istrumenti. E i fatti provano che prima si ebbero gli strumenti a percussione, poi gli strumenti a fiato. Il Rowbotham ha dato un elenco degl'istrumenti usati dai selvaggi di diverse località del mondo intero, notando i selvaggi che non hanno strumenti musicali. Egli li divide in tipi, rappresentati dal tamburo, dal zufolo e dalla lira. Movendo da questa interessante descrizione, il Wilson fa una breve storia di questi istrumenti sino a tempi relativamente moderni, come quelli di Olimpo e Terpandro e alla civilizzazione dell'Asia minore e di Roma. Il risultato dell'adozione e alterazione di sistemi, scale, modi, è questo: che il sistema diatonico è rimasto ed è la base della nostra musica. E pur qui, nella classificazione degl'Istrumenti preistorici, il Wilson mantiene le due grandi linee di divisione rappresentate dal periodo paleolitico e dal periodo neolitico.

Nell'età paleolitica, e in Europa, i fatti hanno un'importanza musicale relativa: fra gl'istrumenti notasi dapprima un zufolo d'osso, un altro fatto colla falange di cervo (Francia, caverna di Laugerie Basse), un zufolo di terra cotta in forma d'uccello. Nell'epoca del bronzo, le forme variano e le specie si moltiplicano. Qualcuno potrebbe domandare se questi erano realmente strumenti musicali. Egli entrerebbe però nel campo della speculazione; qui non si adducono che semplici fatti.

L'epoca neolitica e del bronzo è incomparabilmente più importante. Il Wilson ci presenta, con accurato esame, alcuni strumenti della Scandinavia: un corno di bronzo lungo otto piedi, un altro corno del medesimo metallo appartenente alla seconda età del bronzo, un corno di bue con montature in bronzo, due corni d'oro, un flageoletto d'osso (metacarpo di cervo). Sono istrumenti lavorati con un raro buon gusto, che si esplica in semplicità ed eleganza. Sono provenienti dall'Irlanda alcuni altri corni di bronzo di diverse forme e dimensioni, un corno fatto con foglia di bronzo battuto e un tubo di bronzo; dall'Inghilterra alcuni corni e campane di bronzo. Trombe e corni di guerra in bronzo finamente e solidamente lavorati sono di origine francese. A questi forman forte contrasto diversi saggi di *shofar* della Palestina e della Siria, la zampogna di Davide, una doppia zampogna con tubi paralleli e un tamburo. L'India, il Tibet, l'Egitto (Thebes e Cairo) offrono curiosi saggi d'istrumenti ad una canna (*zoommarah*), l'Africa un sonaglio di legno, zufoli, nacchere, e così Samoa, la Spagna e l'America settentrionale.

Ma ecco l'arte dell'ornamentazione intervenir ben presto anche negl'istrumenti musicali e nei loro accessorî. Un tamburo eschimese ha i manichi rappresentati da teste umane; un sonaglio è fatto con artigli di *caribou;* un tamburo da danza ha la pelle di pecora conciata distesa sopra una forma di legno, e la figura che vi è dipinta su è quella di un orso; e così dicasi della forma e del disegno a figure di parecchie trombe di legno e di molti zufoli. Nella costa nord-occidentale (Oregon) si rinvennero dei tipi assolutamente belli di zufoli, sonagli, e, nella California, zufoli d'osso semplici e doppi con un foro e con quattro fori; lavori originali senza dubbio e, nel senso musicale, atti a produrre frammenti di scale e melodie. Gl'Indiani dell'America settentrionale, a levante delle Montagne Rocciose, usavano questi zufoli con uno ed anche con sei fori. Il Wilson ne ha fissato i suoni. Le scale che ne risultano sono molto interessanti, specialmente quella che si ottiene sul flageoletto indiano a sei fori. Un sonaglio da danza, fatto col guscio di una tartaruga, è fra le più strane e ingegnose trovate dell'immaginazione primitiva. Non

sono però meno rimarchevoli i zufoli del Missouri in limonite coagulata, altri simili, ma in pietra, originali della Virginia, dell'Ohio, del Tennessee, e quelli in osso con frammenti di flauto in legno originali del Messico, dei Cliff Dwellers, dei Pueblo Indians (Arizona e Nuovo Messico) e del Colorado. La fantasia di questi popoli ebbe a sbizzarrirsi nei sonagli da danza fatti con unghie di bue e di cervo e con gusci di tartarughe. Nel Messico, ad esempio, gl'istrumenti a percussione, una doppia campana di sonaglio, un manico di brucino da incenso con sonaglio, sono della più ingegnosa ed originale fattura e depongono della vita, un misto di utilitario e di artistico, di questi popoli selvaggi. Tra gli istrumenti a fiato, semplici e snelli sono i zufoli fatti con materia da stoviglie, original del Messico. Ma anche qui la fantasia talora abbonda ancor più nella forma generale dell'istrumento, oltrechè nell'intaglio e negli ornamenti sovrapposti. P. e. si notano istrumenti in forma di pera, di doppia aquila, di rettile; alcuni sono scolpiti in marmo, altri in pietra o in terra da stoviglie; hanno disegni più o meno complicati, teste umane naturali o grottesche, e talora sino quattro fori, se son fatti in forma tubulare; le note sono piuttosto acute. Nel Nicaragua e nella Costa Rica si rinvennero le forme più capricciose; quelle di uccelli e di vasi abbondano; la materia onde son fatti è diversa e così la specie del suono e le tessiture; alcuni sono di osso, altri di terra cotta; un zufolo della California (Caverna degli Angeli) è fatto di canna vuota. È il solo fra tanti.

Sono pure originali alcuni istrumenti a percussione, p. e., un tamburo di creta grigia non dipinta, e un altro pur di creta con ornamenti a colori, dei sonagli di terra da stoviglia dipinta, una campana di bronzo coperta con piastre d'oro e figure umane, una triplice campana e un sonaglio d'oro. Gl'istrumenti di metallo sono pure di forme curiose; esse in genere ritraggono le figure degli animali che il selvaggio vedeva; p. e., un fischietto doppio (Chiriqui), un sonaglio d'oro (Antioquia) ed altri zufoli hanno forma di uccelli, di alligatore, di granchio, ecc., o altre forme più complesse e grottesche, con figure di femmina, di animali, o fatti a tamburo ed a pignatta. Della Gujana inglese sono interessanti un sonaglio (*shak-shak*) fatto di striscie di canna ripiegate, un flauto d'osso (*wat-sa-pua*), delle trombe di terra cotta, parecchi flauti d'osso (Brasile), mentre dal Perù provengono saggi quanto mai strani, e però fantasticamente bene configurati, come vasi ad uso di zufoli semplici e doppi, in forma di pappagallo o d'animali, fatti di terra cotta dipinta, con striscie in rilievo, figure umane, uccelli in stoviglia nera o dipinta. Tra questi distinguonsi una siringa o zampogna di

Pane composta di sei canne, una siringa di pietra e un'altra simie a cinque canne. Il Wilson, alla ricca illustrazione di questi istrumenti aggiunge la grafia musicale delle singole scale ridotte in note moderne, e il modo onde si otturano i fori per ottenerle. A questo proposito, se non si possono dire appianate le principali questioni sulla conformazione della scala adottata dai popoli primitvi, vi è però qualche guadagno per noi nell'affermazione del Wilson, che, cioè, per ottenere i suoni sugli strumenti preistorici, essi non sono stati sforzati e non si è usata che una media quantità di fato onde avere suoni giusti. Deve quindi credersi che, con la grande cura che si ebbe nell'accertare i suoni e le tessiture, queste e quelli rispondono alla verità e alla naturalezza, e che le scale ottenute sono veramente le scale normali di ogni istrumento. Ora gli storici della musica potrebbero giovarsi di questi fatti per giudicare tra le due diverse opinioni: se la scala adottata dai popoli primitivi trovi nelle leggi del suono una relazione fra le note di altezza differente, le quali armonizzano l'una coll'altra e formano una concordanza di dolci suoni; oppure se i primitivi non riconobbero questa concordanza, non l'ebbero nè la desiderarono.

In fine io spero e credo per fermo che l'opera del Wilson avrà sugli studi un'influenza decisiva, e sono orgoglioso di averla segnalata come una delle rare apparizioni scientifiche moderne, che fanno seriamente pensare all'arte e al suo stato attuale. L. TH.

W. J. HENDERSON, How music developed. **A Critical and Explanatory Account of the Growth of Modern Music. — London, 1899. John Murray.**

In questa storia della musica, dalle origini del canto occidentale fino ai dì nostri, si può elogiare l'ordine generale seguito nella disposizione della materia. Essa è talora condensata in una sintesi a bastanza efficace, ma spesso ancora è troppo compressa, come, per es., nei capitoli che trattano dello sviluppo della teoria e del contrappunto.

Ho letto con interesse speciale ciò che l'A. ha scritto sull'evoluzione del pianoforte e dell'arte di suonarlo, come anche le sue interessanti pagine sulla evoluzione dello stile pianistico polifonico ed omofonico. Egli ha rappresentato questo sviluppo in una serie di fatti certamente noti; ma se non nelle ragioni intime, nella esposizione degli effetti, egli è stato efficace, persuasivo ed abbastanza erudito.

Se da questo campo si passa a quello della composizione per orchestra, della musica da camera e della sinfonia, sia classica che romantica, oltre che il salto è enorme, inconsulto appare il suo ripetersi precipitando da fatti a fatti, da opere ad opere. Dal che

è anche perfettamente visibile nell'A. la mancanza di materiale, onde stabilire la precedenza, il lento seguirsi di forme e di applicazioni tecniche e il passaggio graduale a forme ed applicazioni superiori. È scoraggiante leggere il volume dell'Henderson, in questa parte, che puramente riassume le nozioni più elementari e superficiali. Nelle successive fasi del suo libro, come l'A. entra in un campo di moderni sviluppi della musica, così non si può dire che egli lo percorra assistito da idee originali; e questo per ciò che si riferisce in ispecie all'*opera* e alla musica istrumentale moderna. In tal caso, il libro dell'Henderson non è più che il libro fatto per l'amatore di musica, il quale, oltre che di sfiorare le curiose vicissitudini della musica e de' musicisti, non desidera, non ama, non può nulla. E sta bene.

Ma il libro dell'Henderson è, nel limite delle sue aspirazioni e dei suoi intenti, e pel modo chiaro e colto con cui è scritto, opera che non mancherà di buon numero di lettori. Non saremo noi a contrastargli che, nella fattispecie, egli effettivamente li merita.

L. Th.

Critica.

GIUSEPPE CAVARRETTA, Verdi. Il genio, la vita, le opere. — Palermo, 1899. Libreria Alberto Reber.

Ho avuto la costanza di leggere 44 delle 141 pagine che compongono questo volume, nella fiducia di poterne fare la recensione.

Trovai nel primo paragrafo un'accozzaglia di gonfiature sul genio, con uno sguardo storico sull'arte che rimonta a quando « ci appa- « iono i primi barlumi della musica già ridotta a qualche sistema « fin dai primi tempi della guerra Troiana », e che passa subito « al nuovo sistema di musica introdotto in Italia sul principio del- « l'XI secolo da Guido Aretino », per finire con Alessandro Manzoni « che nessuno potea predire avrebbe dovuto chiudere l'êra gloriosa « dei letterati italiani », con Giacomo Mayerbeer *(sic!)*, « vera illu- « strazione, da tutti fuggito perchè appartenente alla religione « ebraica », e con Gioachino Rossini, « nume dell'arte, che abban- « dona volonterosamente le scene per gioire in eterei sorrisi, e stanco « della gloria, si sofferma a ricrearsi nei suoi trionfi, a differenza « dei primi che per acquistarli vi perdono la vita ».

Al paragrafo secondo comincia la biografia di Giuseppe Verdi, ma come si può continuare di fronte a periodi così fatti?: « Una candida « fanciulla ..... era la prima scintilla che ardentemente accendeva « l'animo del diciottenne organista ». ..... « Finite le prove (del-

« l'*Oberto Conte di San Bonifacio*), spuntava finalmente l'alba di « quel giorno che al suo tramonto doveva segnare il punto di partenza « nella vita e nella storia dell'arte d'un uomo che avrebbe traman- « dato ai più lontani posteri l'eco della sua gloria » ..... « La diletta « Margherita, l'amorosa madre che senza alcun conforto avea veduto « rapirsi ad uno ad uno il frutto del suo seno, vittima di quell'amore « che solo una madre può valutar qual sia, attaccata anch'essa da « quel feral morbo che avea tronca la vita a quei suoi cari figliuoletti, « affranta dall'angoscia che le corrodeva l'anima, fra il pianto del « misero consorte, ai 19 di giugno di quell'anno stesso 1840, dopo « un lustro appena di fedele vincolo al piè dell'altare giurato, imma- « turamente se ne moriva. Al dolore del padre sventurato, del « consorte derelitto non va parola alcuna che lenir possa quel cuore » tanto straziato ed oppresso ».

Per la coda di Minosse! lascio che *Un giorno di regno* « varchi « *(sic!)* pure le scene del teatro della Scala di Milano », e mi fermo, per rispetto al grande maestro, e sicuro che i lettori della *Rivista Musicale* me ne sapranno grado. O. C.

Estetica.

M. L. PATRIZI, *Nell'estetica e nella scienza*. Conferenze e polemiche. — Milano, 1899. Sandron, editore.

Il professor Patrizi raccoglie in questo volume studi di varia indole, de' quali due soli — il secondo ed il terzo — potrebbero essere oggetto d'esame nel periodico nostro; l'uno perchè tratta argomento d'estetica generale, l'altro perchè illustra alcuni esperimenti intorno « all'influenza della musica sulla circolazione del sangue nel cervello umano ».

Ma di quest'ultimo è vano parlare; troppo esso è noto ai lettori della *Rivista*, ove la « prelezione al corso di fisiologia », non so se recitata o letta nell'Università di Sassari, fu publicata fin dal 1896 (anno III, fascicolo 2°). Del che l'autore avrebbe anche potuto, e forse dovuto, far cenno.

Mi contenterò dunque a discorrere della seconda conferenza; la quale à per titolo: « Crimine estetico ».

Crimine estetico, secondo la lingua italiana, dovrebbe significare: crimine che appartiene all'estetica, cioè un bel delitto. Secondo la lingua del Patrizi, significa invece altra cosa: è espressione atta a comprendere due forme di reati: quella in cui « la contravvenzione alla legge comune è l'espediente per raggiungere il godimento estetico », o, più imaginosamente, « *il ponte che si*

attraversa per avvicinarsi alla sorgente del piacere », e quella in cui « il delitto è di per sè l'oggetto del gaudio intellettuale, l'eccitante estetico diretto ». Come chi chiamasse « *crimine storico* » quello commesso a imitazione d'un delitto celebrato nelle storie.

Se non che, quanto alla prima *figura* di reato io non so da vero quale novità sia nell'osservare che anche il desiderio del piacere estetico può in taluni pervertiti essere « una spinta al delitto, quando s'imponga con la vivacità e la tirannia d'un appetito fisiologico », sì da soverchiare offuscare travolgere tutti gli altri sentimenti; nè per iscoprire una verità così logora occorrevano gli « *occhi aguzzi* » (oh la lingua!) d'un antropologo moderno. Ma la novità è forse negli esempi. Tra i quali singolarissimo pare a me, e sembrerà ai lettori della *Rivista*, quello di Frine che richiese Prassitele d'una statua a prezzo... d'amore. Reato contro il pudore: ammonisce, severo, il Patrizi. E io vorrei domandargli: contro il pudore di chi? La magnifica offerta, per quel che si narra, non fu fatta in conspetto alla gente. Contro il pudore, dunque, dell'artista. Or chi avrebbe imaginato, a' bei tempi, che la nuova scuola italiana, annunziatasi ne' suoi principî sì ardita, dovesse finire a difendere — pinzochera contegnosa e melanconica, — la verecondia degli scultori?

« Perversione morale e insieme estetica » — continua l'autore — « è nell'altra specie, la più grave, di crimine estetico, allorchè il « segno della bellezza viene riconosciuto e ricercato su fenomeni « non semplicemente stranieri al fine speciale cui la collettività « persegue in uno stadio storico, ma addirittura antagonistici alle « sue leggi fisiologiche capitali, al suo istinto di conservazione ». La rappresentazion del male nell'arte non dovrebbe infatti, secondo il Patrizi, esser consentita se non in quanto « tenda a risvegliare « per associazione di contrasto le emozioni del benessere e della « virtù, vale a dire degli stati e delle funzioni salutari alla costi- « tuzione individuale e sociale ». Se con questo intento, bene; se in altro modo, l'animoso professore griderà al pervertimento, e agli artefici obliosi o non curanti del precetto che l'Etica scientifica impone (anche a te, amoroso messer Cino) darà per « capostipite « intellettuale il cesare antico, che, *laetus pulchredine flammae*, « appicca il fuoco all'Urbe per attingerne un'inspirazione poetica « nuova ». Veramente, si potrebbe osservare che dell'incendio di Roma Nerone fu incolpevole; da troppo tempo l'indagine storica chiarì menzognera la leggenda. Ma per la storia i discepoli di Cesare Lombroso sogliono avere il rispetto che i collegiali per la serva; non v'è capestreria a cui non si tengano licenziati con essa;

anche la sforzano, se lor resiste. Era naturale dunque che una volta almeno (la sola) anche il Patrizi dovesse indulgere al mal vezzo. E tuttavia mettiamo che la leggenda dicesse il vero; forse che dovremo recare il delitto a colpa di Vergilio o d'Afranio, perchè un retore malvagio, fascinato alle descrizioni d'Ilio avvampante, volle rinnovellar lo spettacolo per divertire la sua noia? Del resto che « l'imagine smagliante » suscitata dall'arte abbia singolari virtù di seduzione è assai noto; che la seduzione sia più intensa « nei neuropatici e negli psicopatici » è verissimo; che talora anche la visione estetica possa, per opera di *degenerati* o di pazzi, tradursi in atto, nessuno ardirebbe negare. Pregheremo i medici di vigilare i pazzi ed i *degenerati*. Non sarà forse più efficace, ma sarà men ridevole certo che non l'invocare contro la libertà dell'arte, a mortificazione degli assennati, « la difesa sociale ». Perchè non mena a nulla il dire « essere assurdo che la nostra psiche « possa vedere colorati in rosa anche i fatti perniciosi all'esistenza « individuale o sociale ». Eh via! Francesco Petrarca chiude nel magico cerchio della canzon sospirosa il sogno d'una notte senza fine tra le braccia di Laura; Ugo Foscolo rivendica nell'*Ortis* con passionata dialettica all'uomo infelice il diritto di por termine ai suoi giorni; Riccardo Wagner dà nella *Valchiria* gli accenti della più inebriante dolcezza agli amori di Sigmondo e Siglinda. Adulterio, suicidio, incesto: ecco tre « fatti perniciosi all'esistenza individuale o sociale ». Vorrete contro l'elegia del Petrarca, contro il racconto del Foscolo, contro il dramma del Wagner ricorrere agli « espedienti marziali »? Ma così, proprio, Pietro Aretino consigliava Michelangelo « a coprir con fiamme di fuoco le vergogne « de' dannati », dipinti ignudi su la parete della Sistina (1); o, se vi piace meglio un più recente esempio, così il canonico Bisio poneva per condizione alla stampa delle opere del Leopardi « che le « si accompagnasse l'*antidoto* di opportune note, *ad avvertire il « lettore il quale potesse esser tratto a caso in inganno dagli « argomenti speciosi che all'infelicissimo uomo dettava il dolor « della vita* » (2).

Pedanteria di retore, pedanteria di teologo, pedanteria di scienziato: l'una vale l'altra.

Il professor Patrizi, nell'ultima parte di questo suo libro (« pole-

---

(1) Pierre Gautiez, *L'Arétin*. La lettera, pubblicata in appendice, à la data del novembre 1545.

(2) Francesco Paolo Luisio, *Ranieri e Leopardi. Storia d'un'edizione.*

mica scientifico-letteraria »), assai si sdegna se qualche studioso di lettere ponga il piede profano nel piccolo orto, con molto concime lombrosiano nutrito, della sua scienza antropologica nuova. E sta bene. Ma perchè egli calpesta con così allegra disinvoltura i rosai del giardino dell'arte? R. G.

JEAN PÉRÉS. L'art et le réel. Essai de métaphysique fondée sur l'esthétique. — Paris, 1899. F. Alcan.

Il reale, pel signor Pérés, è l'*Assoluto* — l'*Essere* nella piena significazion della parola, di cui i sensi non ci rivelano che le fragili manifestazioni esteriori. Il sentimento del reale è dunque la penetrazione o l'intuizion profonda di ciò che, oltre il velo delle apparenze, compiutamente esiste. E l'arte, con l'attuare una superior condizione del pensiero, nella quale ogni distinzione tra il soggetto e l'oggetto è abolita, si chiarisce a punto una fulgida immediata spontanea durevole rivelazione del reale.

Questa l'idea generale cui s'informa il libro del Pérés, ricco d'assai ingegnose dimostrazioni. Metafisica, non è vero? Ma, dopo tutto, il titolo non promette altra cosa.

Tra i lettori della *Rivista Musicale* non mancheranno certo alcuni (o molti forse?) intelletti maninconiosi, ai quali piaccia l'avvolgersi pei mille intrichi d'un laberinto a perseguire fatui splendori e ingannevoli imagini di bellezze fuggitive. Ad essi io consiglio la lettura di quest'opera recente. R. G.

G. WEIMAR, Ueber Choralrhytmus. Eine Betrachtung unserer Melodieen von der metrischen Seite mit dem Versuch einer rationelleren Taktierung derselben. — Giessen, 1899. J. Ricker'sche Verlagsbuchhandlung.

Non si può certamente, nella quantità e nell'importanza de' lavori moderni sul fraseggiamento della musica, sulla sua accentuazione e sulla sua ritmica, non riconoscere una tendenza a regolare l'interpretazione del senso musicale, desumendo le sue leggi dall'innata affinità che esso addimostra colla espressione della favella. Giacchè gli è appunto dal contrasto estetico, dal succedersi delle sillabe più o meno marcate, lunghe e brevi, che al discorso deriva bellezza e chiarezza di espressione. È dunque degno di nota uno studio che si volge a considerare il ritmo delle melodie corali, penetrandone la sua parte metrica, e mira a regolare più razionalmente la divisione del tempo e del ritmo. Così noi salutiamo lo studio del Weimar. Egli ricerca quali leggi sia d'uopo seguire per meglio comprendere l'elemento musicale della favella, elemento che egli vede più nel ritmo che nel suono delle vocali. Solamente attenendosi all'accentuazione della parola, anzichè alla quantità sillabica, si potrà ripiegare alla male intesa divisione ritmica della battuta mu-

sicale nei canti; e poichè, in questi, il suon del verso e quello della parola non sempre andaron d'accordo, una revisione degli accenti impiegati in una data veste ritmica musicale dei versi, può dare risultati notevoli, onde evitare questa doppia incongruenza: spesso nè il suon della parola nè il suon del verso combinano coll'accento della melodia.

Così, in questo opuscolo, l'A. tratta del ritmo delle melodie.

Egli si limita ad esaminare il *Libro corale tedesco*, in cui, fra 180 melodie, sono rappresentati tutti i tipi di ritmo nelle loro forme più importanti, e ciò per fissare bene la specie di ritmi, che conviene osservare nelle melodie cantate dal coro popolare, affinchè vi sia una giusta combinazione fra l'accento della parola e quello della melodia. Egli adotta speciali segni (accenti, lunghe, brevi, punti, ecc.) per denotare valori diversi di note e di pause e divisioni di ritmo, e si addentra in uno studio complesso delle varie specie di ritmi, cominciando da quelli tripartiti e passando mano mano in rassegna i canti corali della Chiesa tedesca. L'accentuazione metrica, cioè la ritmica ottenuta con una diversa divisione della battuta musicale, restituisce il senso ideale e musicale al coro.

Ora, osservo. Le alterazioni, che si notano nell'accento significativo della parola e nel ritmo musicale, possono essere derivate dal fatto che, trascrivendo questi canti antichi in notazione moderna, si è dovuto trovare la divisione delle battute; per cui fu d'uopo rinserrare le note della frase musicale in determinate porzioni di ritmo. D'altra parte, l'indicazione del tempo, in principio del corale, non poteva lasciar luogo a dubbi. Ma qui non è tutto. Noi non conosciamo la declamazione musicale antica dei canti del sec. XVI; noi non possiamo applicar loro che un regime musicale nostro proprio, il quale potrebbe essere troppo severo o troppo arido. Ma forse ancora il poco conto che anticamente si faceva, nei canti polifonici (non negli omofonici, perchè gli autori italiani del 1600 furono esatti nell'espressione musicale della parola, fino ad essere assai più veristi de' maestri del nostro secolo) dell'accento, non del verso, ma della parola, nella nuova veste musicale, è stata l'origine delle incoerenze e delle incompatibilità che noi troviamo nella doppia ritmica, dove la parola talora rimette particolarmente qualcosa della sua giusta accentuazione. Il Weimar, in ogni modo, tende a ricondurre un ordine e un significato, che in molti casi manca. Ciò dal suo studio riesce perfettamente chiaro.

Oltre le osservazioni fatte, ve ne sarebbero alcune da aggiungere in rapporto al sistema adottato dal Weimar. Ma queste non possono essere chiaramente fondate, se non in seguito all'esame dei

cori dal Weimar nuovamente ritmati. La pubblicazione di questi cori è appunto la parte, che serve di complemento allo studio presente alquanto astratto; ma io non li ho sott'occhi. Non domando dunque nulla di meglio che di vedere il *Geistliches Liederbuch* del Weimar e di persuadermi completamente che egli ha ottenuto, in pratica, lo scopo che si è prefisso. L. TH.

GEORGE THOURET, Analyse der zwölf Metamorphosen-Symphonien von Karl von Dittersdorf. — Berlin, 1899. A. Parrysius.

Premessa una biografia del musicista, l'A. considera le sinfonie del Dittersdorf quale vera musica programma e presenta la traduzione dal francese dell'analisi che ne fu fatta da J. Timotheus Hermes, scrittore morto nel 1821. Oggidì quest'analisi ci sembra esagerata: ho sentito del Dittersdorf la sinfonia *La caduta di Fetonte:* colla miglior volontà. — Salvo un tratto, in cui è evidente l'intenzione descrittiva — non si può considerarla che come musica pura. Nè poteva essere altrimenti, allora la musica non era ancor giunta al punto della sua evoluzione da poter pretendere a musica a programma cioè assurgere alle forme psicologiche nello svolgimento del pensiero. A. E.

Opere teoriche.

FRIEDRICH WORRET, Leitfaden der Allgemeinen Musiklehre. II. Auflage. — Karlsruhe, 1900. Druck und Verlag der G. Braun'schen Hofbuchdruckerei.

È ormai invalso l'uso, per parte di parecchi teorici tedeschi e inglesi, di raggruppare le varie nozioni attinenti alla teoria generale della musica; di modo che, in libri di poche pagine, essi intendono di raccogliere i concetti generali, le nozioni elementari dei suoni, le regole fondamentali del sistema musicale scolastico e dell'armonia, e le definizioni della ricca e varia materia di studio, che di là ci conduce alle specie, alle forme della composizione e, talora, fin'anco alla istrumentazione.

Or questi libri debbono considerarsi piuttosto come guide, le quali possono benissimo servire agli studenti per rammemorare ciò che han dimenticato e consolidare ciò che hanno appreso. Tutta la parte di dettaglio deve essere per forza aggiunta; la linea generale deve essere riempita col contenuto speciale, coll'insegnamento e l'esercizio particolareggiato.

Tale è il libro del Worret, il quale dalle prime nozioni teoriche, fondate anche con qualche utile cenno storico, guida lo studente attraverso le pratiche dell'armonia, del ritmo, della figurazione melodica, della dinamica e delle forme, riuscendo a condensare

queste diverse cognizioni in una esposizione chiara e concisa. Il sistema seguito, in questo libro, è quello delle domande e risposte. Al volumetto, in fine, è aggiunto un elenco delle parole e delle espressioni solite a trovarsi nei componimenti musicali; una terminologia italiana e tedesca a bastanza accurata. Questo libro è adottato nel Conservatorio musicale di Karlsruhe, dove l'A. è insegnante, e in quello di Mannheim; è compilato con viste essenzialmente pratiche ed è corredato da buon numero di esempi concernenti lo studio dell'armonia. L. TH.

J. Ev. HABERT, Beiträge zur Lehre von der musikalischen Komposition. Erstes Buch: *Harmonielehre.* - Zweites Buch: *Die Lehre von dem einfachen Kontrapunkte.* - Drittes Buch: *Die Lehre von der Nachahmung.* - Viertes Buch: *Die Lehre von dem doppelten und mehrfachen Kontrapunkte.* — Leipzig, 1899. Druck und Verlag von Breitkopf und Hartel.

Altra volta ebbi occasione di parlare di alcuni fra questi trattati dell'Habert, e accennai allora al suo sistema d'insegnamento, il quale, derivato dallo studio e dalla pratica della grande arte polifonica del Cinquecento, in tutto il suo sviluppo rigorosamente unitario, dal classico periodo a più voci del Palestrina riesce a trovare il necessario punto di congiunzione, per la trafila delle più importanti evoluzioni, coll'arte di R. Wagner. Ciò risulta perfettamente chiaro a chi legga il suo Trattato di Armonia e quello di Contrappunto semplice.

Le composizioni sacre dell'Habert sono opere concepite sotto la gran luce ideale, il fascino potente, l'arte pura, la forte tecnica del principe della musica, e rispecchiano con geniali aggruppamenti, concettosi e stilistici, tutta la materia che lo spirito d'osservazione di un grande musicista ha saputo volgere a un doppio fine, teorico e pratico.

Io non entrerò dunque ulteriormente nelle particolarità dei due primi trattati: perciò rimando il lettore al fascicolo II, A. VI di questa *Rivista*, pag. 430.

Anche in quanto al terzo libro, che comprende la teoria della imitazione, l'averne già parlato nel fascicolo IV, A. VI di questo medesimo periodico, pag. 874, mi dispensa dal ritornarvi sopra. Raramente accade di dover prender nota di opere così ragionate, profonde e ricche di splendidi modelli pratici e di analisi esaurienti. Io non posso nascondere un sentimento di rispetto e venerazione per un uomo che, pari alla scienza, ha avuto il sentimento dell'arte, ed ha giudicato con tanta imparzialità di tutte le sue manifestazioni. Il trattato dell'imitazione accoppia mirabilmente questa duplice facoltà. Appunto perchè libro ricchissimo d'insegnamenti e disciplinato a tutto rigore, senza che mai lasci adito al calcolo pe-

dantesco, egli è fra le primissime nella serie delle opere che ci offrono i forti contrappuntisti della Germania, e meriterebbe di essere conosciuto anche da noi.

Il trattato di Contrappunto doppio non m'era ancora noto, ed è nuovo a queste colonne. Come l'Habert seppe svelare le meraviglie del doppio contrappunto è quanto mai rimarchevole, nella sua semplicità e coerenza. Il segreto del maestro, oltre che la pura sorgente della sua speculazione, rimane evidentemente la genialità che egli imprime nel lavoro scolastico, benchè tale appellativo più non competa ad esso una volta tra le sue mani. Anche coloro che alla parola contrappunto o contrappunto doppio sorridono pietosamente, debbono riconoscere trattarsi, nelle opere dell'Habert, di cosa che essi non afferrano, se non la comprendono come una manifestazione eminentemente artistica. Queste parole, che combinano col concetto dell'A., sembreranno ingenue a taluno, e però esse rispondono semplicemente a fatti. Egli, il grande, l'inimitabile artista della chiesa e della scuola diceva: « Tali opere meravigliose aprono all'allievo d'ingegno una prospettiva, che lo colma di voglia e di curiosità: egli è costretto ad avanzare ed a lavorare per giunger presto in possesso di tali preziose capacità, e poscia, se egli ha genio, di poter allietare il mondo con opere meravigliose. Ma si ricordi anche sempre di considerare, come fece il padre di Mozart, il dono ricevuto quale un dono di Dio e di riconoscervi il dovere superiore di coltivarlo e d'impiegarlo in onore di Dio e per la gioia degli uomini ».

La particolare caratteristica del libro dell'Habert consiste in ciò, che l'A. ci dimostra non solo le singole specie del contrappunto, ma stabilisce anche le relazioni che esse contraggono a vicenda; sul qual fatto riposa la possibilità di unire insieme diversi contrappunti. Se questa, in fondo, è una teoria che ha punti di contatto con quella del Sechter, essa è però stata considerevolmente ampliata dall'Habert, comprendendo, nella sua sfera, dei singoli intervalli usati come dissonanze nella voce superiore ed inferiore. Oltre a ciò, egli ha posposto alle regole esempi in gran numero. Poi l'Habert sviluppa la teoria del suo predecessore e fa vedere qual possa essere l'impiego del contrappunto nella composizione pratica e, dove sia il caso, prende, ad esempio, un canto stabilito dal corale o da una canzone della chiesa, e sul medesimo, impiegando il contrappunto doppio e semplice, forma dei brevi preludî o versetti per organo. A questo modo egli getta il fondamento, sul quale è possibile costruire dei periodi e componimenti musicali più sviluppati, su traccie scientifiche. L'Habert ha dimostrato nel modo più

chiaro come il contrappunto doppio sia il mezzo di vestire un pensiero musicale in forme diverse. Perciò egli si è molto preoccupato di far ben notare la grande pluralità di significato che assumono gl'intervalli, il legame che hanno le consonanze, le alterazioni alle quali vanno soggetti i suoni mediante l'aggiunta di un suono che li fa diventare dissonanti e conferisce al periodo una successione di dissonanze insieme legate e dipendenti a vicenda. Questa parte è trattata dall'Habert con originalità e squisito senso d'arte.

Nel rapporto del suo senso d'analisi, basta osservare con quale agilità e sottigliezza di mente egli analizza la prima invenzione a due voci di Bach. Lì è tutto il suo metodo. Egli dimostra semplicemente come l'A. impiega il motivo che sviluppa l'invenzione nei diversi modi del contrappunto. Raro esempio di lucidità e di dottrina sperimentale.

La materia svolta dall'Habert è divisa con ordine e proporzione. In principio egli espone la teoria del contrappunto doppio all'ottava, cui fa seguire l'esame di tutte le dieci specie del doppio contrappunto. Egli dimostra poscia come si uniscono due o tre contrappunti doppî in tutti i modi possibili e passa finalmente a trattare del contrappunto triplice e della *fuga,* nel cui organismo però egli appena si addentra. In tutto questo lavoro è palese la forza che ha vinto ostacoli ed ha impresso un contrassegno preciso nella soluzione dei problemi più difficili; come è palese ancora il gaudio che il lavoro, inteso nobilmente da una pura coscienza, ha procurato all'uomo che l'ha fatto.

Nel libro dell'Habert è un tesoro inestimabile: sono gli esempi musicali. Essi dànno la maggiore evidenza all'obbiettivo di una scuola, che si fa valere come rinascenza dello stile di Palestrina, nel senso del moderno indirizzo artistico.

A un uomo come fu l'Habert, un comitato di musicisti tedeschi ha pensato da tempo di erigere un degno monumento. Ma non è una statua. Egli si è meritato qualche cosa di meglio, la pubblicazione delle sue opere complete. Queste sono in fatti che ne perpetuano il nome, mentre spandono tutta una gran luce fra i sani cultori delle musicali discipline. L. TH.

MAX BATTKE, Elementarlehre der Musik **(Rhytmus, Melodie, Harmonie) mit 462 Beispielen zum Diktat. — Berlin. R. Sulzer Nachf. Sortiment.**

È un lavoro assai modesto e però affatto coscienzioso, se si considera l'oggetto che esso ha in mira, cioè l'insegnamento della musica ai principianti. Specialmente gli esercizi sul ritmo io trovo ben scelti ed appropriati allo scopo. C'è una chiara esposizione e graduazione dei valori musicali anzitutto; e alle menti infantili

riescirà facile scoprire il valor pratico dei ritmi singoli, semplici, complessi o combinati. Le nozioni sulla melodia e l'armonia si completano più che non si distinguono. Nel primo caso l'A. avvezza lo scolaro a seguire la tendenza dei suoni a succedersi, a risolvere e a configurare nel modo più naturale ed intuitivo; nel secondo egli espone le prime e più facili cognizioni per istabilire gl'intervalli e gli accordi elementari. L'A. segue un piano proprio, che depone di un notevole talento pedagogico. L. TH.

ALOIS FIALA, Gesangschule und das Wissenswerteste aus der Musik- u. Harmonielehre für Lehrer und Lehrerinnen Bildungsanstalten, Mittelschulen u. Musikschulen. — Wien. Verlag von Carl Graeser.

Nel fare la recensione di questo lavoro abbiamo procurato di non perdere di vista lo scopo principale di esso, cui si è prefisso l'A.; cioè di porre in mano ai maestri ed alle maestre di scuole, pensionati, collegi, ecc. un manuale, un *vade-mecum* breve e conciso il più possibile. Occasioni a divagazioni non ci sarebbero mancate; p. es. quel titolo di *Gesangschule* e quel *Musikschulen*. Ci permetta l'egregio A. di dire che, malgrado tutta la nostra buona volontà, non abbiamo incontrato nel suo lavoro niente che potesse giustificare il titolo di « Metodo di canto » e tanto meno un metodo di canto adatto per le « Scuole di musica ». Tutt'al più ed a conti fatti di soddisfacente ed accurata non troviamo che la parte elementare musicale (Principî di musica) ed in particolare l'insegnamento del solfeggio. Le parti che trattano degl'intervalli, dell'armonia ed ancor meno la parte che tratta del canto non sono tutto affatto degne di portare un tal nome. Ed infatti: com'è possibile in poco più di cinque pagine, la maggior parte occupate da esempi illustrativi, presentare l'insegnamento dell'armonia, ed in una trentina di righe (diciamo trenta) insegnare il canto? — Qui l'A. coi suoi procedimenti esagerati di concisione e di condensamento non ha raggiunto che un fine incompleto e perciò incomprensibile. Detto ciò, e tenutone conto, non ci resta che di elogiare e raccomandare il lavoro, per la maniera breve e di una straordinaria chiarezza, con la quale vengono posate le nozioni elementari di musica e quel poco di essa arte necessario nelle scuole, collegi, società musicali, ecc., che intendono coltivare il canto corale come passatempo ricreativo.

C. So.

Strumentazione.

EBENEZER PROUT, The Orchestra. Vol. II: *Orchestral Combination.* — London. Augener and Co.

Allorchè io ebbi l'onore di scrivere, per questa *Rivista*, poche righe di recensione sul primo volume della presente opera del Prout, riconobbi, com'era di fatto, la sua importanza pedagogica altissima e dimostrai qual fosse il piano del suo lavoro, facendo alcune riserve. Egli vi trattava degli istrumenti orchestrali individualmente, sebbene ancora non poco della loro combinazione, rimettendo poi al secondo volume, cioè al libro presente, lo esporre quanto concerneva le loro combinazioni svariate, il contrasto, il colorito, l'equilibrio delle sonorità. Or dunque il Prout ha completato il suo lavoro ed ha profuso, in questo libro, delle cognizioni e delle esperienze veramente rimarchevoli. Per quanto il suo insegnamento, essenzialmente pratico, sia basato sopra una scelta felice di esempi in partitura, i quali comprendono opere dai tempi di Haydn fino a' dì nostri, egli è pur mestieri riconoscere la non lieve importanza, anzi la perfetta coscienza ed utilità delle illustrazioni. note e avvertenze, di cui è gran copia in questo libro.

L'ordine con cui l'A. espone la materia è il seguente. In principio egli si occupa dell'orchestra degli istrumenti ad arco; un semplice oggetto, a quanto pare, ma che nelle mani esperte del Prout acquista un'importanza nuova. Ciò si desume principalmente dal modo col quale egli ha considerato certi fenomeni di fusione e di contrasto, certi incrociamenti di parti, certe disuguaglianze di ritmi combinati, scegliendo, per ogni singolo caso, degli esempi attraenti, persuasivi e brevi dalle opere de' maestri d'ogni epoca, scuola e paese. Poscia egli s'intrattiene sull'impiego dei soli istrumenti a fiato. Questo è il punto che, nei rapporti dell'orchestrazione moderna, offre maggior campo a considerazione e studio. Per giungere a conclusioni pratiche egli ha fatto una distinzione. Egli ha cioè considerato l'effetto di questi istrumenti quando impiegati soli e quando in masse; ha fatto notare la loro importante individualità nel primo caso, l'effetto della loro combinazione, senza special prominenza, nel secondo caso; e s'è affidato ancor qui, dove forse null'altro di meglio restava a farsi, ad un considerevole numero di esempi.

Il buon trattamento della piccola orchestra doveva richiamare l'attenzione speciale di un maestro illuminato come il Prout. Esso infatti presenta difficoltà che appena può comprendere chi abbia solo un concetto dell'orchestrazione relativamente agli effetti delle grandi masse moderne. Nella piccola partitura di una sinfonia di

Haydn o di una serenata di Mozart c'è talora assai più arte, più scienza e varietà d'effetti, di quello che nelle poderose quisquilie architetturali moderne. Io sottoscrivo a due mani un principio del Prout che, non nuovo, pur non di meno non sarà mai a bastanza raccomandato agli studenti. E il principio è questo: « Ogni divisione, ogni famiglia d'istrumenti nell'orchestra — archi, legni e ottoni — dovrebbe fare una corretta (quantunque non necessariamente completa) armonia da sè, indipendentemente dall'altra divisione ». Ora chi di noi, alla scuola di composizione, non si è sentito obbiettare da uno studente, che il complemento necessario di una parte armonica era precisamente da ricercarsi fuori della divisione che appariva con armonia monca e di cattivo suono? È stato ben fortunato il Prout (e più fortunato ancora sarà chi saprà trarre profitto dal materiale che egli ha raccolto) di aver avuto a sua disposizione una copia di partiture grande e varia così da poterne trascegliere i passi che all'uopo sono i più convincenti. Il sistema di graduazione, con cui egli li presenta, è talmente corretto e pensato, che noi ci troviamo, sin d'ora, quasi senza avvertirne i fini allacciamenti, in possesso di effetti istrumentali d'insieme singolarmente interessanti. Essi ci preparano ed avviano a comprendere il meglio di quest'opera che è appunto quel che segue.

Difficilmente in un trattato d'istrumentazione si troverà meglio ragionato, ordinato e svolto ciò che concerne l'equilibrio delle sonorità, il contrasto e il colorito. Il Prout ha, anche in tal caso, proceduto con singolare esperienza, stabilendo i principî generali di questo equilibrio, prima servendosi dei soli istrumenti ad arco e mano mano ampliando il suo concetto, fino ad estenderlo a tutte le altre forme ed intensità sonore. Così egli ha fatto per l'altra parte, in quanto che egli ha dimostrato le varie specie dei contrasti orchestrali, senza pregiudicare per ciò la questione del sentimento personale, l'origine vera e perpetua di una infinita alterazione e varietà di effetti.

Pure importanti trovo altre due parti di questo trattato, alle quali, in alcune opere del genere, che pur vanno per la maggiore, è dedicata poca o nessuna cura: la combinazione dell'Organo coll'orchestra e il soggetto della musica da camera. Il Prout ha, in vero, avuto due vantaggi: oggidì son note, perchè pubblicate, numerose partiture da cui desumere bellissimi esempi di combinazione dell'Organo coll'orchestra, e da Bach a Guilmant egli ne ha fatto tesoro: le forme della musica da camera vengono oggidì apprezzate, studiate e generalizzate fra i musicisti assai più e meglio di un tempo. Ne consegue che l'attenzione dei trattatisti si volge a casi di ben altrimenti ricca applicazione della materia istrumentale.

Inoltre il Prout ha cercato di rendersi conto di altre tendenze e di sovvenire ad altre necessità moderne. Ha voluto quindi che nel suo libro abbiano il lor giusto posto anche alcuni saggi d'accompagnamento orchestrale scritto per concerti di istrumenti o per musica vocale, come pure che vi siano discusse ed esemplificate due funzioni non facili nell'arte dell'orchestratore: la riduzione per orchestra di un qualsiasi componimento e il mettere in partitura per orchestre incomplete, nel qual caso Mozart è certo maestro a tutti.

Ma il Prout non è stato così completo nel suo lavoro come si poteva sperare. Altra volta io gli mossi modesta osservazione, perchè egli non aveva presentato in maggior numero esempi di autori moderni e contemporanei. Sono ben felice di vedere come il Prout si sia sforzato di soddisfare, in certa parte, anche le esigenze dei giovani studenti e musicisti d'oggidì, ai quali tarda di trovare esemplificate e discusse le originali e talora meravigliose combinazioni istrumentali che essi odono nei concerti dei grandi centri musicali d'Europa e d'America, per quanto non si possa certamente dire che la mia osservazione non abbia più luogo di essere. Infatti io non trovo citati saggi di partiture dei seguenti maestri: Dvorak, Goldmark, Cornelius, Bruckner, Massenet, Reyer, Bizet, Riccardo Strauss, Max Schillings, Weingartner, D'Albert, Lalo, Borodine, Glazounow, Ugo Wolf, Rimsky-Kovsakow, Parker, Balakireff, Smetana, Rachmaninow, Parry, D'Indy, per dire d'alcuni; e se ciò non mi stupisce veramente, dal punto di vista inglese, mi lascia con un desiderio insoddisfatto, che molti divideranno con me.

Ciò non ostante, l'opera del Prout ha rari pregi. Si svolge con criteri sani ed elevati sempre; porge agli studenti modelli facili, brevi e convincenti. Sì, questi rispecchiano l'evidenza della parola e vanno direttamente allo scopo in più breve spazio che in altre opere. Francamente, non è la maggior mole che deve imporre. Per ciò è ben gradito còmpito quello di segnalare il trattato del Prout fra le opere congeneri più riuscite dell'epoca nostra. Esso prenderà il suo posto accanto a quelli del Gevaert e dell'Hoffmann, un posto d'onore largamente meritato. L. Th.

Ricerche scientifiche.

Prof. L. MASTRIGLI, La respirazione nel canto (per le pubbliche e private scuole di canto). — Roma. G. B. Paravia e C.

Come tutti i lavori del sig. Mastrigli questo pure si distingue per la condotta accurata della stoffa e per le amplie conoscenze sulla

materia che egli prende a trattare. Questo opuscolo, benchè breve, si eleva certo al disopra del livello delle tante e simiglianti pubblicazioni italiane apparse in questi ultimi tempi; le quali, se per il loro numero segnano un risveglio ben necessario nell'arte del canto, restano in generale, sia per la mancanza di cognizioni scientifiche e letterarie, sia, e soprattutto, per il cattivo abito o per la necessità di muoversi nel solo campo della polemica speculativa, in quello stadio retrogrado ed oscuro da noi già tante volte segnalato.

L'A. in questo libercolo prende per iscopo il trattare la respirazione nell'arte del canto, dipartendosi dalle due questioni esistenti. Egli dapprima, e sotto il titolo « La respirazione nasale e la respirazione buccale nel canto », prende a riguardare la questione: se debbasi respirare nel canto col naso o colla bocca. Qui, prendendo per punto di partenza la respirazione naturale-fisiologica, propugna e sostiene la respirazione nasale. Quindi sotto il titolo di « respirazione artistica ed il tipo adottato dagli antichi maestri italiani », prende a trattare la questione sì importante, se debbasi adottare nel canto la respirazione clavicolare, costale o addominale. Egli propina per la respirazione costale; ciò che ci spinge ad entrare in discussione, e non solo per l'importanza della questione, dalla cui soluzione, oltre al dipendere molta parte della tecnica vocale, dipende pure il più grande pregio del canto, il salutare, l'igienico, ma pure per l'alto conto e stima in cui teniamo l'egregio A.

Prima di tutto ci permettiamo di fare osservare al sig. Mastrigli che nello sviluppo delle suddette due questioni si diparte da due punti differenti, incompatibili tra loro, e cade perciò in contrasto palese ed in una inconseguenza poco concepibile. Nel trattare la respirazione nasale e buccale egli prende per punto di partenza, come abbiamo già detto, il fatto naturale-fisiologico, chiamato da lui: il *solo*, il *vero*, il *fisico-igienico* e *perciò il migliore;* appoggiandolo brillantemente con conoscenze scientifiche e con giudizî ed esperienze autorevoli. Nella questione della respirazione clavicolare, costale o addominale invece tralascia, abbandona il fatto fisiologico per prendere come punto di partenza una sorta di respirazione detta da lui, o da altri, respirazione artistica, localizzandola al cosidetto tipo costale. Qui le conoscenze fisiologiche e specialmente le igieniche, sono più deboli, le esperienze riportate forse discutibili e per sè stesse unilaterali, ponendo il punto di gravità soprattutto sul fatto dell'immagazzinamento di una quantità più o meno considerevole di aria nella cassa toracea, e ricorrendo, per conchiudere, ai precetti degli antichi maestri italiani col riportarli. Quest'ultimo procedimento non è nuovo; tutt'altro. Ma almeno

il sig. Mastrigli ci ha procurato la rara consolazione di rivederli, di rileggerli questi precetti. Che dire di coloro i quali, onde ottenere il successo immediato ed il resultato voluto, e per dare il colpo di grazia ai colleghi avversarî, si contentano, si limitano a proclamare che gli antichi maestri italiani procedevano e cantavano *così* e non altrimenti; cioè secondo i loro propugnati metodi e precetti?

Inoltre tutti sappiamo che questi precetti — ben pochi e d'incerta provenienza — si basavano sull'ipotesi e sull'empirismo. Sappiamo pure, ma facciamo finta di dimenticare, che gli antichi maestri italiani, benchè avessero ben ristrette conoscenze anatomiche, letterarie e niente affatto conoscenze fisiologiche-igieniche, erano guidati, nei loro procedimenti, da un ideale puro, elevatissimo e disinteressato, dal buon senso, dalla costanza e da uno studio sistematico e paziente; e procedevano per intuizione, ed avanzavano per tradizione e con gli esempi. I moderni maestri invece — lasciatecelo dire pure a noi, e ce lo lasci dire pure l'egregio signor Mastrigli, giacchè questo non lo riguarda e ci perdoni la divagazione apparente — si lasciano guidare troppo dalla speculazione lucrativa e dall'interesse particolare; ciò che li obbliga, oltre al far presto col condensare, pure a localizzare, particolarizzare i loro procedimenti, i loro precetti onde aver differenti mezzi di combattimento contro gli avversarî. E diciamo moderni maestri relativamente; poichè il Mancini stesso, sino dal 1770, intuiva questo stato di cose nelle sue *Riflessioni pratiche sul canto figurato.*

In riguardo al localizzare e particolarizzare i procedimenti troviamo che da tale abitudine non è scevro neppure del tutto il sig. Mastrigli. Egli l'accenna già nella respirazione nasale e boccale; ma essendo sano il punto di partenza resta nel vero, benchè lui stesso accenni alla necessità nel canto di adoprare talvolta la respirazione buccale. Altrimenti gli succede nella seconda quistione. Egli vuole, in questa, sottoporre la respirazione nel canto ad un tipo speciale: il tipo costale, dimenticando che, fisiologicamente parlando, i tre tipi differenti non sono che lo schema, per così dire, della respirazione e che in realtà non esistono separatamente per sè stessi. In fondo qui pure l'A. non si allontana molto dalla respirazione fisiologica naturale: pertanto il tipo speciale che egli preferisce lo conduce su di un falso cammino, le di cui conseguenze possono essere funestissime e non solo dal punto di vista igienico, ma pure dal lato artistico-vocale. Osserviamole tali conseguenze.

È certo che il maestro di canto, o l'allievo, il quale avrà letto attentamente il libercolo del sig. Mastrigli, giunto alle ultime pa-

role: « È da augurarsi quindi nell'interesse dell'arte che *esso* (il tipo respiratorio costale e non altro) venga universalmente adottato », non avrà più alcun dubbio sulla via da seguirsi; e, se avrà fede nell'A., si guarderà bene di adoprare nel canto uno degli altri due tipi da lui pure distesamente descritti, dandosi tutta la pena possibile per localizzare la respirazione — cosa del resto impossibile — al solo tipo costale. Ed eccoci giunti al fatale errore, tanto più necessario a venire da noi combattuto, inquantochè il libercolo è destinato all'uso nelle pubbliche e private scuole di canto. Ci sembra di vedere il maestro — od il cantante — persuaso, convinto dalle eloquenti cifre, dai ragionamenti e citazioni apportate dall'A., obbligare tutti i suoi allievi, o lui stesso, a fare dei continui sforzi per dilatare eccessivamente le coste del torace e per tirare indietro forzatamente le pareti addominali. I danni che deriveranno da un tale processo sono innumerevoli. Qui lascieremo da parte il lato igienico, chè ci condurrebbe troppo lontano, e ci limiteremo ad osservare brevemente il lato artistico-vocale. È medicalmente accertato che una maggiore contrazione muscolare qualsiasi ed in qualunque momento fisiologico apporta ad una congestione sanguigna. Questa congestione, unita alla suddetta contrazione, conduce, in breve tempo, ad una difficoltà di respiro. Inoltre, allorchè questi sforzi muscolari si accelerano, anche gli organi, che si trovano in stretta vicinanza, vengono influenzati e disturbati. Non possiamo tralasciare di riportare il quadro che il Garnault fa dei danni vocali della respirazione costale: « Noi osserviamo l'intiera cassa toracea alzarsi e restringersi in maniera convulsiva, i muscoli del collo tendersi quasi sino a scoppiare, le vene gonfiarsi, la faccia divenire da prima rossa e finalmente violacea. La voce diviene tremolante; poichè è impossibile, a causa della fatica, di regolare proporzionatamente la corrente del respiro e tendere convenientemente le corde vocali. Il respiro si fa sempre più difficile, ed il cantante, nell'impossibilità d'inspirare una quantità bastevole d'aria, ansante, è obbligato di sostituire all'insufficienza della corrente dell'aria la tensione sempre più grande delle parti vibratorie. In poco tempo si constata nella voce la disparizione delle note centrali; alla quale si aggiunge ben presto la perdita delle note acute, e finalmente ne segue la precoce fine di una carriera che avrebbe potuto essere brillante: nessuna voce resistendo ad una tale devastazione ». Vogliamo ammettere che questo quadro cada un po' nell'esagerazione e che il Garnault includa in esso pure gli effetti della respirazione costale superiore. Pertanto possiamo esser sicuri che tutto ciò che abbiamo osservato in esso non si riscontra certamente nella respi-

razione, in cui il diaframma venga preso per base; la *sola*, la *vera*, la *fisico-igienica* — per servirci delle stesse espressioni del signor Mastrigli — la quale, per non dar luogo ad equivoci, chiameremo *respirazione diaframmatica*. Intendiamoci bene e subito: quando diciamo diaframmatica non intendiamo nullamente di localizzarla al solo tipo addominale, ma bensì, dipartendoci dal muscolo il più elastico, il più sensibile e perciò il più importante nella respirazione del canto, stenderla, a seconda dei casi, a tutto l'apparato respiratorio. E dipartendoci dal fatto fisiologico osserviamo adesso le fasi principali di essa respirazione in rapporto colla vita ordinaria, con la lingua e col canto.

Nella respirazione naturale — l'inconscia e che noi adopriamo nel sonno, nel riposo, nel lavoro intellettuale, ecc. — l'azione si restringe primieramente al diaframma, il quale, dilatandosi coll'abbassarsi, costringe le pareti addominali a spingersi in avanti; secondariamente, e benchè poco sensibile, alle costole inferiori del torace, le quali essendo collegate al diaframma per mezzo dei muscoli intercostali, sono obbligate a seguirlo nel suo movimento di dilatazione. Nell'uso della lingua, nel parlare, il processo fisiologico naturale appunto osservato richiede già un'azione più energica con aumento considerevole di forze. Il diaframma, invece di abbassarsi, tende a distendersi lateralmente, costringendo ancor più le costole inferiori e con esse i muscoli intercostali ad allargarsi, ed a fare dei movimenti più attivi e più frequenti. Nel cantare il processo della respirazione fisiologica raggiunge il più alto grado di sviluppo; o meglio, si completa, si perfeziona col compendiare in sè stesso tutte le sue fasi e gradazioni osservate, richiedendo il concorso di tutti gli organi componenti il sistema, ed appropriandosi così tutte le qualità e prerogative indispensabili nell'arte del canto. Questo completo concorso è segnatamente necessario nella cosidetta respirazione profonda (respiro intiero). Qui il movimento in avanti delle pareti addominali non solo dispare ma dà l'idea, la sensazione apparentemente contraria, per il fatto del completo allargamento laterale — senza però divenire nè eccessivo, nè sforzato — dell'intiera cassa toracea (intendi pure *petto*). L'allargamento generale del torace, comprese tutte le costole sino alle clavicole, impedisce non soltanto al diaframma qualunque abbassamento, ma lo obbliga, oltre al distendersi il più possibile lateralmente, pure ad alzarsi sensibilmente, apportando seco in questo movimento la regione epigastrica ed *appiattando* le pareti ipogastriche.

Questo il fatto fisiologico, dal quale non avrebbe dovuto allontanarsi il sig. Mastrigli; esso pure, in questa quistione, lo avrebbe

condotto nel vero ed a lato del sacrosanto precetto del Bernacchi sulla respirazione.

Vorremmo bene entrare in ragionamenti più sottili e permetterci il lusso di appoggi e citazioni autorevoli; ma i limiti di una semplice recensione ci obbligano a fermarci. Ci terremo dunque pienamente soddisfatti se, coll'aver dimostrato brevemente le conseguenze funeste, alle quali conducono nell'arte del canto i procedimenti localizzati e che si allontanano dai fatti fisiologici, abbiamo modestamente cooperato a mettere in guardia e maestri e cantanti ed allievi contro tali errori, sì dannosi non solo all'arte del canto, ma pure al regolare funzionamento dell'organismo umano ed alla salute in generale. C. So.

Dr. A. EPHREIM, Die Hygiene des Gesanges. — Leipzig, 1899. Breitkopf u. Hartel.

È sotto l'aspetto igienico che il sig. Ephreim, medico specialista per le malattie della gola, del naso e degli orecchi in Breslavia, prende a riguardare l'arte del canto in questo suo breve lavoro; lavoro ben fatto ed istruttivo, che viene ancor più stringendo le relazioni, già da tempo risentite sì necessarie, tra quest'arte e la medicina in generale. Il libro è poco voluminoso e, cosa strana, non contiene visibilmente nessun appannaggio dottrinale, come purtroppo e ad esuberanza s'incontra in libri di tal sorta; ma invece contiene, potremmo dire senza paura di sbagliarci, completamente tutto ciò che, in riguardo al tema, è di valore intrinseco o almeno degno di una qualsivoglia attenzione. E con questo intendiamo dire non poco, allorchè trattasi di un tema, sul quale si aggirano e gravitano tante divergenze, sì innumerevoli quistioni, sì vive polemiche, e tra metodi e sistemi, tra insegnanti e scuole, da poterlo definire, musicalmente parlando, il tema di attualità.

Ammirevole soprattutto è la disposizione e sviluppo di questo immenso materiale. Non crediamo superfluo il dare ad essa uno sguardo descrittivo. L'Autore divide il suo còmpito in otto capitoli. Nel primo egli prende a trattare della necessità e dell'importanza dell'igiene nel canto, determinandone lo scopo con queste parole: « Essa, appoggiandosi sulla completa conoscenza delle relazioni fisiologiche dell'organismo umano e delle malattie speciali all'organo vocale, deve dare ai maestri di canto ed ai cantanti soltanto dei consigli pratici onde preservarli, nei limiti del possibile, da una prematura perdita dei loro mezzi vocali e dai cattivi effetti di una falsa educazione ». Enumera quindi le conseguenze, alle quali conduce un'educazione prettamente empirica e teoretica, che egli ritiene per insufficente, e propugna brillantemente la necessità di

sistemi e metodi concepiti su basi fisiologiche, igieniche e linguistiche. Il capitolo secondo vien consacrato esclusivamente ad una breve, ma chiara e completa rappresentazione dell'apparato vocale umano, toccando pure alla quistione sì viva dei registri; combattendo scientemente tanto coloro che negano l'esistenza di essi, quanto quelli che ne ammettono tre e sino a quattro e cinque. Noi dividiamo completamente l'opinione dell'A., che consiste nel riguardare l'organo vocale come un istrumento diviso, interrotto da due differenti procedimenti fonetici, che noi pure chiameremo registri di *petto* e di *testa*. Queste denominazioni, che provengono dai metodi empirici ed ipotetici degli antichi maestri, non corrispondono alla realtà che figuratamente; poichè sappiamo che la voce in qualsivoglia registro e tessitura nasce, e soltanto, nella laringe per mezzo delle corde vocali, e che quindi si sviluppa in differenti e molteplici cavità di risuonanza. Nell'interesse della questione riportiamo qui il procedimento fisiologico della voce nei due registri secondo l'A.

Nel produrre i suoni bassi (profondi) le corde vocali si trovano intieramente accostate: lo stretto spazio che si presuppone tra di esse (la glottide) viene limitato ad una finissima linea. Nell'istesso tempo si rimarca che le corde vocali sono tese con forza e che vengono scosse da forti vibrazioni. Nei maschi queste vibrazioni sono visibili persino nello specchio laringologico. Questo trovarsi così strettamente unite e la grande tensione delle corde vocali produce naturalmente che soltanto una piccolissima parte dell'aria, spinta dal basso contro di esse, passa al di sopra per la glottide, e che la maggior parte, cambiata in vibrazioni, viene respinta indietro. Essa giunge così nella trachea e nelle sue dipendenze (bronchi, polmoni, ecc.), e vi trova il suo maggior corpo di risuonanza; il che è facile constatare col porre una mano sul petto. A questa sensibilità deve il suo nome il cosiddetto registro di *petto*.

Differentemente si presentano gli organi vocali nella produzione delle note acute. Le corde vocali sono qui nella loro parte centrale l'una dall'altra molto allontanate, così che la glottide presenta non più una finissima linea ma bensì uno spazio dalla forma ovale. Passa perciò per la glottide al di sopra una considerevole quantità di aria che non nelle note del registro di petto e la spinta indietro dell'aria non può più prodursi. Manca dunque, nelle note acute, la risuonanza di petto. L'aria che passa al disopra per la glottide, cambiata in vibrazioni, trova il suo corpo di risuonanza nelle cavità della faringe, della bocca e delle fosse nasali; di qui il nome di registro di *testa*.

Non si può essere più conseguenti e categorici; e si esclama: Adesso comprendiamo che la difficoltà reale di unire tra loro i due registri è una conseguenza delle proporzioni differenti del volume dell'aria, che è necessaria nei due registri. Adesso comprendiamo perchè si ottengono note di petto robuste e sane con pochissima fatica e che, nonostante la maggior dose di essa e per quanto sia grande lo sforzo, non raggiungiamo mai, nelle note di testa, la robustezza di timbro di quelle. Questa difficoltà innegabile non verrà diminuita — se non forse tolta del tutto, ciò che ci sembra molto problematico — che colla completa conoscenza del fatto fisiologico e coll'appropriarsi l'abilità tecnica nel sapere equilibrare tra loro le differenti proporzioni di aria necessaria nell'emissione delle note nei due registri.

Nel capitolo 3° si ritorna nuovamente al soggetto, e viene parlato delle qualità corporee, delle disposizioni naturali necessarie in un allievo di canto; dell'età, dello sviluppo o mutazione di voce; della clorosi, della nevrosi, che conducono sino alla cosiddetta *Lampenfieber* (febbre della ribalta) — tutte cose ben condotte, ma che sono già state trattate da altri molti. Nel capitolo quarto l'A. entra nel campo pratico della tecnica vocale; e qui naturalmente si mostra più debole e forse incompetente; consolidando sempre più l'opinione che un medico, un fisiologo, un poliglotta non potrà agognare a divenire maestro di canto ed a formare de' buoni cantanti senza essere cantante egli stesso ed avere cognizioni e qualità pedagogiche. Parla però con ampia conoscenza di metodi e sistemi, delle questioni: sulla diagnosi delle voci, sulla scelta delle chiavi (registri o tessiture), sulla respirazione, sull'*appoggio*, *imposto* della voce, ecc. Qui riscontriamo della confusione, e perciò poco chiari risultano i procedimenti dell'A. Chiude questo capitolo col trattare della posizione della laringe nel canto; dichiarandosi qui pure favorevole alla posizione fisiologica, la naturale. In questo capitolo ci è lieto di constatare che l'A. cerca di combattere fisiologicamente ed igienicamente tutte le esagerazioni ed anormalità, cui si sono dati in braccio, in questi ultimi tempi, i giovani maestri di canto tedeschi; i quali, prendendo troppo alla lettera e forzando i procedimenti tecnici dei capo-scuola [L'Hey (emissione con risuonanza nasale) e lo Stockhausen (bassa posizione della laringe)], vanno percorrendo un falso cammino pieno di conseguenze funestissime.

I capitoli 5° e 6° sviluppano abbastantemente le cause delle malattie degli organi vocali e loro modo di curarle; le cagioni della perdita precoce della voce, ecc.; corredando il tutto di consigli pra-

tici, moderni e scientifici. Onde sviluppare in capacità e forza i suddetti organi l'Autore raccomanda — e noi aggiungiamo *ardentemente* — un procedimento sino adesso del tutto trascurato in Italia nei conservatori, nelle scuole pubbliche e private di canto. Intendiamo parlare della ginnastica degli organi della respirazione e della fonazione, che chiameremo *muta*, per distinguerla dalla ginnastica propriamente detta *vocale* (vocalizzi o tecnica delle corde vocali). Questa ginnastica, condotta con raziocinio e sotto il controllo medicale, oltre allontanare i difetti naturali od occasionali della pronunzia, della emissione, del respiro, ecc., apporta ad uno spiegamento completo dell'azione dei differenti organi, preservandoli dalle malattie, dagli acciacchi dell'età e dalla esuberanza di sforzo e di fatica, influenzando benignamente sulle altre funzioni dell'organismo umano.

Infine nei capitoli 7° e 8° si entra nel campo generale dell'igiene, cioè nella relazione e proporzione della salute del corpo umano col funzionamento degli organi vocali; e qui incontriamo di nuovo tanti consigli ed ammaestramenti esposti già in altri lavori consimili. Alla fine soltanto incappiamo ancora in un tema della più grande attualità e non del tutto sviluppato, cioè: se il canto ed il propagarsi dell'educazione vocale sieno di valore reale in riguardo al conservamento, al ristoramento ed al preservamento della salute in generale. Qui ci sia dato di terminare questa recensione coll'esprimere un nostro pensiero. Non soltanto il canto ed il suo propagamento sarà di salutare influenza nelle funzioni respiratorie, digestive, muscolari e nervose del corpo umano, ma pure di grande influenza salutare sullo sviluppo intellettuale e morale di ciascun popolo, di ciascun individuo. C. So.

MUSICAL PITCH, Letters, Articles and Comments in the Press on the proposal to adopt the low pitch throughout the Pianoforte Trade. — London, 1899. Waterlow and Sons Limited.

Troppo lungo sarebbe informare circostanzialmente i lettori circa le varie fasi e vicende, per le quali passò la questione del *diapason* in Inghilterra; ma alcuni dati non saranno privi di interesse. Da molti anni, in questo paese, il quale, anche a proposito del *diapason* musicale, ha dato prove di uno spirito eminentemente conservativo, le discussioni si seguono e, per vero dire, non si assomigliano. Meno male dunque. Il diapason di Tallis, Gibbons, Morley ecc. (16° sec.) era probabilmente il medesimo di quello della Germania settentrionale, *La 567*; ma per gli organi del tempo di Purcell esso era disceso al *La 474*. Il diapason adottato ai tempi di Händel era *La 422 . 5*; fino al 1828 e per tutta l'epoca successiva, dai classici

sino a Weber, esso rimase *La 423.7*. Il diapason di Smart, benchè poco avvertito in Inghilterra, nel 1828 si elevò a *433.2*, e tale rimase nell'epoca dei concerti di Mendelssohn in Inghilterra. Nel 1846 esso si era elevato a *La 452.5*. Devo al musicografo Maclean questi e i susseguenti dati.

Ma per ciò che riguarda l'industria inglese dei pianoforti, il principio delle controversie risale a novant'anni addietro. Dal 1806 al 1899 furono, infatti, pubblicati scritti ed opuscoli in buon numero a fine di eccitare i fabbricatori ad uniformarsi a un diapason unico. E ce n'era bisogno.

I fabbricatori di pianoforti inglesi Broadwoods, dal 1850 in poi, mantenevano tre diapason; il diapason vocale 433, il medio 446 per pianoforti di famiglia e il diapason filarmonico 452. Per i concerti del *Palazzo di cristallo* si era adottato il 454, e per quelli dell'*Albert Hall* il 455. Erard costruiva pianoforti al 456. Le bande dell'Inghilterra settentrionale erano accordate con un diapason anche più alto. La Francia intanto aveva sempre favorito un diapason basso, e nel 1859 essa adottò ufficialmente il *La 435*, già usato da ventiquattro anni e legalizzato *La 435 al 59° Farenheit*.

In Inghilterra intanto regnava la confusione dei vecchi diapason. Nel 1834 I. H. Scheibler propose, al Congresso di scienze fisiche a Stuttgart, il *La 440*, in seguito a che Hullah fece la medesima proposta in seno alla *Society of Arts* di Londra. Sir John Herschel propose invece *La 430.5*. Nel 1869 ebbero luogo a Londra alcuni concerti promossi dalla Casa Novello e C°, pei quali si adottò il diapason normale francese, acquistando i nuovi istrumenti necessari; così fece il Cusins coll'Orchestra della Regina. Ma nessuno di questi cambiamenti rimase. Nel 1879 il *Covent Garden* adottò il diapason francese, che d'allora in poi ha mantenuto. Nel 1885 le autorità militari inglesi furono officiate per diminuire il diapason dell'armata, 452; ma esse si opposero. Nel 1886 un altro comitato della *Society of Arts* invano propugnò l'adozione del diapason francese. Finalmente la *Società filarmonica* londinese, nel luglio 1895, adottò quest'ultimo. Così fece la *Queen's Hall*; e d'allora in poi hanno seguito l'Orchestra della Regina, l'Orchestra di Halle (Manchester), la Filarmonica di Liverpool, di Leeds, la compagnia d'opere Moody-Manners, l'Accademia Reale, il Collegio Reale e molte altre istituzioni.

Ma sorse una questione, quella della temperatura; e fu l'Hipkins che la sollevò nel 1896. Djscussa quella relativa alle vibrazioni degli strumenti, esposti a un certo calore, secondo le differenze e le lor qualità elastiche nella estensione della colonna d'aria, l'altra della

temperatura fu risolta prendendo una media per tutta l'orchestra. Da *La 435* pel 59°, le vibrazioni erano calcolate a 439 quando la sala era al 68° Farenheit; e fu stabilito che gl'istrumenti dell'orchestra, inclusovi l'organo, dovevano essere costruiti in modo da dare *La 439* al *68° Farenheit*, e tale fu il diapason adottato dalla Filarmonica di Londra nel 1896.

Quest'anno la Casa Broadwoods, già menzionata, ha proposto che i pianoforti siano accordati secondo il diapason francese, ossia quello che in Inghilterra chiamano il diapason vocale (439 al 68°), ed ha avuto l'appoggio delle Case Bechstein, Blütner, Brinsmead, Challen, Erard, Ibach, Pleyel, Schiedmayer ed altre. I compilatori della presente memoria hanno pubblicato lettere, corrispondenze e articoli apparsi nella stampa pro e contro il diapason abbassato; talchè a questo modo si conserverà un permanente ricordo della controversia e della discussion pubblica che ne è seguita. È un numero considerevole di documenti che tornano utilissimi oggi, serviranno per l'avvenire, e costituiscono una pubblicazione di grande praticità.

L. Th.

Varie.

Secundo Supplemento dos Annaes do Orpheon Portuense, Epoca 10 de Dezembro de 1898 a 29 de Maio de 1899. Contribuição para a Historia da Musica em Portugal. — Porto, 1899. Typographia do 'Commercio do Porto'.

Questo fascicolo dà, anche meglio degli altri già noti ai lettori della *Rivista*, un'idea degli alti scopi artistici dell'*Orpheon Portuense* e della serietà con cui si intendono gli studî scientifici musicali da alcuni distinti musicisti portoghesi, che ne sono l'anima.

Lo studio di B. V. Moreira de Sà, sulla *teoria matematica della musica*, è una ricerca diligente intorno al principio dei movimenti vibratorî considerati ampiamente nelle conseguenze, cioè la formazione della scala, gl'intervalli e gli accordi. Per queste indagini originali, fatte sulla ragione matematica dell'armonia, dalle quali sarà, è sperabile, permesso alla scienza di passare alla ragione delle impressioni, e quindi a gettare il fondamento di una vera estetica musicale, lo studio del Moreira de Sà si collega alle importanti ricerche del Camiolo. Che il Moreira de Sà dia termine al suo scritto: ecco il nostro vivo desiderio.

Il Vianna da Motta pubblica, in questo medesimo fascicolo, uno studio estetico-analitico sui quartetti per istrumenti ad arco di Beethoven. Per le fine considerazioni sull'interpretazione e il significato di queste opere sublimi, e per i raffronti interessanti con la varia materia del mondo musicale Beethoveniano, questo studio

è pur esso altamente commendevole. Molto istruttivo esso rivelasi sopratutto per gl'interpretatori di Beethoven, che vogliono assurgere sopra il campo della tecnica e dell'esecuzione rigorosamente obbiettiva, ciò che ben di rado succede, specialmente per parte dei nostri quartettisti presenti italiani e stranieri, senza sacrificio dell'espressione musicale o eccesso del colorito.

Il Moreira de Sà pubblica, da ultimo, uno studio sulla tonalità, il quale è inteso a provare la ragione matematica, ossia il processo onde si forma la scala minore e maggiore, reintegrandosi nella legge della successione degl'intervalli e della modulazione.

Il fascicolo contiene ancora vari programmi di concerti dati dalla *Portuense* e vari estratti di giornali e riviste, comprese le recensioni apparse in questo periodico. L. TH.

Memoira del Conservatorio de Música de Buenos Aires. — Buenos Aires, Imprenta de "La Nación".

Da quel che si può desumere, osservando il presente *Annuario*, il Conservatorio di Musica di Buenos Aires deve avere un numero favoloso di studenti. È peccato che questo non risulti da una speciale statistica. Al corpo de' professori in numero e fuori numero fa seguito un vero esercito di professoresse ausiliarie di solfeggio e di pianoforte. Alcuni programmi di concerti orchestrali e pianistici dati dagli allievi sono interessanti. L. TH.

OTTO KADE, Der musikalische Nachlass weiland Ihrer Königlichen Hoheit der verwittweten Frau Erbgrossherzogin Auguste von Meklenburg-Schwerin gebornen Prinzessin von Hessen Hornburg als Nachtrag zur Musikalien-Sammlung des Grossherzoglich Meklenburg-Schweriner Fürstenhauses aus den letzten zwei Jahrhundertsten. — Wismar, 1899. Hinstorff'sche Buchhandlung.

Lungi da me l'idea che un catalogo, per quanto vi si vegga il lavoro che sorpassa i limiti dei soliti elenchi, sia opera artistica. Però quand'esso comprenda, come nel caso attuale, la descrizione delle singole opere, un cenno biografico degli autori e la citazione grafica dei temi musicali, io non esito a considerare il lavoro come contrassegnato da una certa impronta, che emana dall'ordine, dal piano stabilito, dalle informazioni insieme e piace oltremodo, istruendo.

Tale è la pubblicazione che ci presenta l'erudito Otto Kade. Questo libro si può considerare una illustrazione concisa e completa della raccolta di musica lasciata dalla granduchessa ereditaria Augusta di Mecklenburg-Schwerin, la quale, andata sposa, il 13 aprile 1818, del granduca ereditario e rimasta vedova un anno dopo, morì, dopo cinquantadue anni di vedovanza, in età di novantacinque anni, a Ludwigslust.

Veramente questa non è che un'aggiunta al catalogo della collezione di musica della Casa granducale di Mecklenburg, pubblicato nel 1893, un'aggiunta che si spiega, considerando che il materiale di questa raccolta, andato per testamento della granduchessa in mani private, non potè ritornare alla Casa granducale che pochi mesi or sono. Ed il catalogo medesimo dimostra la fina cultura della granduchessa, la quale, pel suo amore alla poesia e alla musica, fu il punto centrale della Casa principesca di Mecklenburg, di tutta la corte e della città di Ludwigslust. Essa fu istruita nella storia della musica, nella teoria, nell'armonia, nella composizione e nel pianoforte. Non son pochi nella raccolta i libri di peculiar valore, dei quali essa deve essersi servita. Nello studio dell'armonia, per es., essa seguì il sistema di Rameau, il che non abbisogna di commento.

Conseguentemente all'epoca in cui visse la granduchessa Augusta (1776-1871), il catalogo ci presenta le opere, dalle quali si desume lo stile allora in voga nella musica. Questo libro ci fa come rivivere in un ambiente musicale dimenticato, in mezzo alle forme poetiche e musicali di un'età tramontata, forme, stile, compiacimenti, mode e sensazioni che, ad onta del desiderio del Kade, non riviveranno mai più, per la maggior parte, tali quali vissero un dì. Vi si veggono raccolte, p. e., in gran copia le arie d'opera tedesche, italiane e francesi in voga nel '700 e molta musica istrumentale e di pianoforte pure dell'epoca. Il Catalogo è molto bene ordinato. Ad ogni singola divisione corrisponde una specie di opere registrate in ordine alfabetico, determinate e illustrate nel modo che ho detto.

L. Th.

RIEMANN Dr. H., Musik-Lexicon, 5.te Auflage. — Leipzig, 1899. M. Hesse.

Già altre volte abbiamo discorso di questo splendido dizionario, e non è quindi il caso di riparlarne facendone presenti i grandissimi meriti e pregi. L'apparizione di questa quinta edizione tedesca, mentre recentemente è uscita una traduzione francese ed una inglese e se ne sta preparando un'altra danese, ci induce a considerare con mestizia che in Italia una tal impresa sarebbe destinata disgraziatamente a cadere per mancanza di lettori, ed a riconfermare quindi ancora una volta che il così detto paese della musica è quello in cui di musica solo si discorre, ma poco se ne sa e nulla se ne vuol imparare. Confrontata questa edizione colla 4ª uscita nel 1894, dà un numero di notizie assai più rilevante, specialmente nel campo della biografia, della musica strumentale antica e della storia della teoria musicale. Il numero delle pagine è in conseguenza aumen-

tato di più che 100, e notisi che sono pagine di carattere fittissimo in due colonne, ed un'appendice pubblicata nell'ultimo fascicolo cerca di completare il lavoro con quelle poche notizie sfuggite nel corso delle ricerche o giunte in ritardo.

Abbia quest'edizione il successo trionfale che si merita e degno dell'importanza del lavoro e pari all'utilità che esso può recare.

G. B.

SPOGLIO DEI PERIODICI

ITALIANI

Bollettino musicale romano (Roma).

N. 1. — *I provvedimenti pontifici sulla musica sacra.* — CAPOCCI, *Note ed appunti sull'insegnamento del canto.*

N. 2. — *I provvedimenti ecc.* (cont.). — CAPOCCI, *Note ecc.* (cont.).

N. 3. — *I provvedimenti ecc.* (cont.). — CAPOCCI, *Note ecc.* (cont.).

N. 4. — *I provvedimenti ecc.* (cont.). — PARISOTTI, *La « Wally ».*

N. 5. — *I provvedimenti ecc.* (cont.). — *L'incipiente museo di strumenti musicali nella R. Accademia di S. Cecilia.*

Gazzetta Musicale (Milano).

N. 41. — FAUSTINI-FASINI, *G. B. Pergolesi attraverso i suoi biografi e le sue opere.* — UNTERSTEINER, *Ancora di Venezia musicale.*

N. 42. — MOLMENTI, *Cimarosa.* — CORRIERI, *La vita di Rossini scritta da Stendhal.* — UNTERSTEINER, *Una dinastia che si estingue (Strauss).*

N. 43. — FAUSTINI-FASINI, *G. B. Pergolesi ecc.* (cont.). — MOLMENTI, *Una macchietta veneziana del 700.* — CORRIERI, *La vita di Rossini ecc.* (cont.). — PAVAN, *Le nuove opere nel 1798: un confronto.*

N. 44. — MOLMENTI, *Venezia musicale.* — MARESCOTTI, *Beatrice e Benedict.*

N. 45. — CAPUTO, *Cimarosa* o *Cimmarosa?* — BALLADORI, *Sulle istituzioni bandistiche.* — CORRIERI, *La vita di Rossini ecc.* (cont.).

N. 46. — CASADEI, *Il teatro lirico.*

N. 47. — CASADEI, *Il teatro lirico* (cont.). — L'ITALICO, *Meyerbeer dinanzi alla scienza psichiatrica.*

N. 48. — FAUSTINI-FASINI, *G. B. Pergolesi ecc.* (cont.). — CORRIERI, *Una rivista musicale a Compiègne.*

N. 49. — CORRIERI, *La vita di Rossini ecc.* (cont.).

N. 50. — FAUSTINI-FASINI, *G. B. Pergolesi ecc.* (cont.).

N. 51. — CORRIERI, *Una pastorale fin de siècle.* — *La vita di Rossini ecc.* (cont.). — BERGGRUEN, *Lettere di Liszt alla principessa Wittgenstein.*

N. 52. — FAUSTINI-FASINI, *G. B. Pergolesi ecc.* (cont.).

1900. N. 1. — L'Italico, *Per la Venezia dell'avvenire.* — Corrieri, *La vita di Rossini ecc.* (cont.). — Albinati, *Prospetto delle opere nuove italiane: oratorii, cantate, ecc., rappresentati nell'anno 1899.*

N. 2. — Faustini-Fasini, *G. B. Pergolesi ecc.* (cont.). — Corrieri, *La vita di Rossini ecc.* (cont.).

Il Palestrina. Rivista mensile di Musica Sacra (Firenze).

N. 1. — Ghignoni, *Teoria e critica. — Buone idee e buoni esempi. — Esposizione didattica. — Armoniosa grammatica.*

La Cronaca Musicale (Pesaro).

N. 9. — Bonaventura, *La musica in Ungheria ed in Boemia.* — E. C., *Musica sacra.*

N. 10. — Faustini-Fasini, *La prima opera al teatro condominale di Sinigaglia.* — Boschini, *Una traduzione dei Salmi.*

N. 11. — Lozzi, *Una cantata inedita e sconosciuta di G. Ferretti.* — Boschini, *Una traduzione dei Salmi* (cont.).

La Nuova Musica (Firenze).

Settembre. — Bonaventura, *La Storia della musica al Congresso di Parigi. — La « Resurrezione di Cristo » del Maestro Tomadini.* — Falconi, *I trattati di S. Jadassohn.*

Ottobre. — Wolf, *La notazione italiana nel sec. XIV.* — Spinelli, *Isidoro Rossi.* — Falconi. *I trattati ecc.* (cont.).

Novembre. — D'Arienzo, *Il gran colpevole (G. Rossini secondo il Bellaigue).* — Mugellini, *Esami e diplomi di magistero.* — Falconi, *I trattati ecc.* (cont.).

Dicembre. — Richter, *Punctum saliens.* — Gasperini, *Il ritmo nelle melodie gregoriane.* — Buonamici, *Esami e diplomi di magistero.* — Falconi, *I trattati ecc.* (cont.).

Le Cronache musicali. Rivista illustrata (Roma).

Anno I. N. 1. — Colombani, *La formola del melodramma italiano.* — Montefiore, *L'arte del canto.* — Falbo, *Che pensa e che dice D. L. Perosi.*

Musica sacra (Milano).

N. 10. — *Il canto delle donne in chiesa. — La questione degli organisti nel riguardo del Diritto Canonico. — La musica sacra nelle Marche e nella Basilica di Loreto.*

N. 11. — *La musica istrumentale nelle funzioni della liturgia. — Il canto delle donne in chiesa* (cont.).

N. 12. — *La musica istrumentale ecc.* (cont.). — *Profili fotografici musicali d'Italia.*

Rassegna Nazionale (Firenze).

1° gennaio. — Ricci R., *Una conferenza di Padre Semeria e le Società Corali di Musica Sacra.*

Santa Cecilia. Rivista mensile di Musica sacra e liturgica (Torino).

N. 1. — CHILESOTTI, *« Puer qui natus est » di Jachet.* — *Musica:* L. PEROSI, *« Tota pulchra ».*

N. 2. — CAMETTI, *La questione della musica sacra a Roma.* — GAMBERINI, *De musica sacra.* — *Musica:* CAMETTI, *Allegretto per organo.*

N. 3. — *Un documento del Card. Di Rende circa la musica sacra a Napoli.* — DIAPENTE, *Le feste musicali di Avignone.* — TONIZZO, *Sempre la questione della musica sacra a Roma.* — *Musica:* BOSSI, *« Ave verum corpus ».*

N. 4. — DUPOUX, *Studi sul canto liturgico.* — *Le feste musicali di Avignone.* — *Musica:* GRASSI, *« O Lux beatissima », fuga con corale.*

N. 5. — DUPOUX, *Studi sul canto ecc.* (cont.). — FOSCHINI, *Un libro su S. Alfonso de' Liguori musicista, a proposito della riforma del canto sacro.* — *Musica:* PEROSI, *« O Sacrum Convivium ».* — TEBALDINI, *Per la compieta.*

N. 6. — DUPOUX, *Studi sul canto ecc.* (cont.). — CAPRA, *Divagazioni antiliturgiche.* — *Musica:* BOTTAZZO, *« Elevazione ».*

N. 7. — DUPOUX, *Studi sul canto ecc.* (cont.). — *Palestrina e l'edizione Medicea.* — GHIGNONI, *A proposito di divagazioni antiliturgiche.* — *Musica:* CICOGNANI, *« Tantum ergo ».*

FRANCESI

La Tribune de Saint-Gervais (Paris).

Octobre. — BRUNETIÈRE, *Le génie latin.* — AUBRY, *Les papiers de T. Nizard.* — ROLLAND, *Le nouvel « Oratorio » de Perosi à Come.* — QUITTARD, *Les anciennes orgues françaises.* — DE MURIS, *Les fêtes d'Avignon.*

Novembre. — PARISOT, *Les hymnes de l'Office romain.* — BELLAIGUE, *La musique religieuse.* — *La rentrée de la 'Schola'.* — GASTONÉ, *La musique religieuse au Moyen-Age.*

Décembre. — BELLAIGUE, *St Alphonse de Liguori.* — BRENET, *J. Mouton.* — AUBRY, *Les proses.* — BORDES, *Étude Palestrinienne.*

La Voix parlée et chantée (Paris).

Octobre. — PYNCHON, *La bête noire du chanteur (le raucedini).* — SAINT-SAËNS, *L'illusion Wagnérienne* (dalla *Revue de Paris*).

Novembre. — GUILLEMIN, *Sur la génération de la voix et du timbre.* — *Traitement de la laryngite striduleuse.*

Décembre. — BELEN, *Justesse de l'instrument vocal.* — BOTEY, *Les maladies de la voix.*

Le Courrier musical (Menton).

N. 1. — MAUS, *E. Chausson.* — DEBAY, *Chronique musicale.* — DESTRANGES, *Une réponse.*

N. 2. — D'UDINE, *Sur une Symphonie nouvelle* (RABAUD, *2ᵉ Symphonie en* Mi mineur). — *Les concerts.* — DEBAY, *« Les Troyens » à l'Opéra.*

N. 3. — D'UDINE, *Alexandre Borodine.* — *Les Chansons Grises et quelques autres de M. Raynaldo Hahn.*

Le Guide Musical (Bruxelles).

N. 39-42, 44-52. — M. Brenet, *Les concerts en France avant le XVIII° siècle* (suite).

N. 39. — *Deux lettres inédites de Mozart.*

N. 40. — M. Kufferath, « *Tristan et Iseult* » *à Paris.* — Coralie Castelein, *Beethoven, Wagner et Bach. Parallèle sentimental.*

N. 41. — Ch. Meerens, *La question des gammes.*

N. 42-43. — Kufferath, *Fr. Chopin.*

N. 42. — Ch. M. Widor, *Aristide Cavallé.* — *Coll.*

N. 43-77. — Éd. Schuré, *Souvenirs de R. Wagner: la première de « Tristan et Iseult ».*

N. 43. — N. Le Kime, *Erasme Raway.*

N. 44. — H. Imbert, « *Tristan et Iseult* », *première représentation à Paris.* — Edm. Evenepoch, « *La Fête Romaine* » *d'Erasme Raway.*

N. 45. — F. G. Fréson, *L'abnégation dans l'interprétation musicale.*

N. 46. — H. Imbert, « *La Prise de Troie* » *d'Hector Berlioz, à l'Opéra de Paris.*

N. 48-49. — F. Tiersot, *Le « Faust » de Goethe et la musique.*

N. 50. — H. de Curzon, *Mme Jeanne Raunay.* — H. Imbert, *Une heure de musique de chambre.*

N. 51. — M. Kufferath, *Ch. Lamoureux et J. Dupont.*

Anno 1900. N. 1. — H. de Curzon, *Quelques souvenirs et lettres de R. Schumann.*

N. 1-2. — M. Brenet, *Les concerts en France avant le XVIII° siècle* (suite).

N. 2. — H. Imbert, *Une heure de musique etc.* (suite).

Le Journal Musical (Paris).

N. 70. — La Loudre, *La musique populaire.* — Brenet, *L'origine de la dynastie des Ballard.* — *Divagations musicales.*

N. 71. — La Loudre, « *Tristan et Iseult* » *à Paris.* — Lavigne, *Les origines du Plain-Chant.* — Vatar, *Du plagiat.*

N. 72. — Van de Velde, *La vie du poète. Symphonie-Drame de Gustave Charpentier.* — Oury, *Le chant liturgique catholique.*

Le Ménestrel (Paris).

N. 41-52. — Continuazione dello studio di A. Pougin su *J. J. Rousseau musicien* (l'analisi del *Devin du village* è illustrata da incisioni dell'epoca rappresentanti varie scene dell'opera).

N. 41-44, 46, 51. — *Le tour de France en musique* par E. Neukomm (suite).

N. 41, 43-45, 49. — *Pensées et Aphorismes d'Antoine Rubinstein* (suite).

N. 48. — In un articolo: *Les lettres de Franz Liszt à la princesse de Wittgenstein*, O. Berggruen parla delle relazioni corse tra l'artista e la nobildonna.

1900. N. 1-2. — Continuazione dello studio di A. Pougin su *J. J. Rousseau musicien.*

N. 2. — Contin. degli articoli di E. Neukomm: *Le tour de France en musique.* — Un articolo di O. Berggruen: *Lettres inédites de Ch.-M. de Weber.*

Le Théâtre (Paris).

Octobre. — (Numero consacrato interamente agli spettacoli americani). FOUQUIER, *Le mois théâtral.* — PERRET, FRANK, BURTON, MAC-SHORE, HUNT, BRADEL, HENPY, *Le Théâtre à New-York.*

Novembre. — FOUQUIER, *La « Dame de Montsoreau » à la Porte S.t Martin.* — ARSÈNE, *« Robinson Crosué » au Châtelet.* — MONTCORNET, *Le pape e l'empereur.* — ADERER, *Plaisir d'amour.* — JULLIEN, *« Tristan et Iseult ».*

Décembre. — FOUQUIER, *Le théâtre à l'Exposition.* — JOLY, *Le théâtre à Bayreuth.* — LAFLOTTE, *Théâtre antique, feste moderne.* — *« Mudarra » à Berlin.* — BERGERAT, *Miss Adams.* — JOLLIVET, *« I Pagliacci » de Leoncavallo.* — ADERER, *L'Opéra et l'Opéra-Comique en 1900.*

Revue Bleue (Paris).

6 janvier. — A. BOSCHOT, *Sur Gluck et Wagner. A propos de la reprise d'« Iphigénie en Tauride ».*

Revue d'Art dramatique (Paris).

5 octobre et 20 octobre. — R. BRUSSEL, *E. Chabrier et le « Rire musical ».*

Revue de Paris (Paris).

15 décembre. — CH. GOUNOD, *Lettres à Georges Bizet.*

Revue des Deux Mondes (Paris).

15 octobre. — BELLAIGUE C., *Les époques de la musique. L'antiquité.*

SPAGNUOLI

La Musica religiosa en España (Madrid).

N. 45. — URIARTE, *Un documento importantisimo para la Historia del Canto Gregoriano.* — MITJANA, *El venerable Fernando de Contreras, musico español.*

N. 46. — MITJANA, *El venerable Fernando* ecc. (cont.). — *Los libros de coro de la catedral de Sevilla.*

N. 47. — VILLALBA, *Un manuscrito de musica del Archivo del Escorial.* — MITJANA, *El venerable Fernando* ecc. (cont.). — *El padre Eustaquio de Uriarte.*

TEDESCHI

Musikalisches Wochenblatt (Leipzig).

N. 41-42. — Un articolo di L. Wuthmann sugli *Accordi alterati.*

N. 43. — Un articolo di Hugo Riemann sul *Riordinamento dell'insegnamento dell'armonia.*

N. 45. Un articolo-risposta al precedente del Dr Riemann, scritto da L. Wuthmann.

N. 46-48. — Un articolo di critica su tre recenti composizioni per orchestra di F. Weingartner.

N. 49. — Un articoletto di A. W. Kahle sulle *Ragioni della stonatura nel canto.*

N. 50-52. — *Il Teatro di Bayreuth ed i suoi Direttori d'orchestra*, di Hans v. Wolzogen.

1900. N. 1-3. — *L'arte nella scuola ed in casa.* Serie di articoli relativi all'insegnamento della musica, di Paul Ehlers.

Neue Musikalische Presse (Wien).

N. 41-43. — Una serie d'articoli di Stefano Krehl sugli *Accordi alterati.*

N. 44. — Un articolo del Dr Hugo Botstiber sul musicista austriaco *Carl Dotters von Dittersdorf*, assai popolare e rinomato nel secolo scorso.

N. 47. — Un articoletto di J. Molar sul metodo di canto italiano in Germania.

N. 48, 50, 51. — Una serie d'articoli di Anton Krtsmáry circa il Trattato sulla tonalità e le dissonanze di Hugo Riemann.

1900. N. 2. — *Tremolo o vibrato?* Schizzo critico di J. Molar.

Neue Musik-Zeitung (Stuttgart-Leipzig).

N. 19-21. — *Einiges über ältere Violin musik und ihre Meister*, v. Moritz v. Kaiserfeld in Graz [L'autore passa in rassegna i maestri e le loro principali composizioni, dal Corelli sino allo Spohr].

N. 19, 20. — *Musikpflege in Odessa und im Süden Russlands*, v. K. Lagler [Uno dei soliti, ma interessanti articoli].

N. 19. — *Musikalische Bildung*, v. Prof. Dr S. Jadassohn (Contin. e fine). — *Der Vortrag in der Musik am Ende des 19. Jahrhunderts* [Riassunto del libro del Kullak, edito dal Leuckart in Lipsia].

N. 20. — *Friedrich Fr. Chopin* [Schizzo biografico in occasione del 50° anniversario]. — *Ein neues Oratorium von L. Perosi*, v. Luigi Torchi.

N. 21. — *Zum hundertjährigen Todestage Karl von Dittersdorfs*, v. F. Shg. [Cenno biografico-bibliografico del purtroppo dimenticato componista]. — *Die Sackzfeiferei in Schottland*, v. Fritz Erckmann [Articolo poco musicale]. — *Ein Brief Richard Wagners* [Riproduzione parziale di una lettera inedita di W. diretta al Prof. Dr Eduard Frank in Berlino († 1893), che trovasi nel libro di Rich. Hamel « Hannoversche Dramaturgie »]. — *Das Landesmusickfest in Meiningen*, v. f. [Resoconto della festa musicale data in memoria del Brahms].

N. 21-23. — *Carl Maria von Weber* [Riassunto della nuova bibliografia illustrata dal Gehrmanns, pubblicata dalla Società editrice *Harmonie* in Berlino].

N. 22. — *Richard Wagner als Erzieher* [Recensione non favorevole del lavoro filologico del Dr Wernicke sul W.]. — *Das Bruckner Denkmal im Wiener Stadtpark*, v. A. Fr-nn. — « *Der Dämon* » *Oper von Anton Rubinstein*, v. A. F. [Resoconto della prima rappresentazione al teatro reale dell'Opera in Vienna]. — *Ein Arbeitertheater*, v. A. Sch. [Il rinomato fabbricante di cannoni Krupp ha fatto erigere in Berndorf, oltre all'ospedale, alla scuola ed al circolo di lettura, un apposito teatro per i suoi operai, che ammontano a più di 2000].

N. 23. — *Gesangsregister* [Teoria dei registri secondo il lavoro « Die Hygiene des Gesanges » (Breitkopf u. Härtel) del Dr Alfredo Ephraim]. — *Rungerts Musikdrama: Kirke*, v. Adolph Philipp [Corrispondenza amburghese]. — *Eine*

neue Symphonie von Glazonow, v. Karl Wolff [Si parla della sesta Sinfonia del compositore russo, eseguita con buon successo a Colonia nella sala Gürzenich, sotto la direzione del Wüllner].

Neue Zeitschrift für Musik (Leipzig).

N. 41. — Un articoletto critico di H. Brück sul *Concerto per piano ed orchestra*, Op. 80, di Scharwenka.

N. 42. — *Otto Ludwig e Riccardo Wagner*. Articolo di Edwin Neruda-Berlin.

N. 46, 47. — Uno studio di U. W. Gottschalg su *Franz Lisst organista e compositore di musica per organo.*

N. 50. — Una lunga lettera inedita di R. Wagner sul « *Lohengrin* ».

N. 51, 52. — Un bell'articolo di Wilh. Rischbicher *sulla natura della Dissonanza.*

1900. N. 2. — Rob. Musiol riprende la sua serie di articoli sulla musicografia della ballata di Goethe « *Il Re di Thule* ».

INGLESI

Monthly Musical Record (Londra).

Ottobre. — *Festival Reform:* E. Baughan suggerisce alcune modificazioni, nell'intendimento che le città di provincia inglesi provvedano da sè alle esecuzioni corali ed orchestrali nei *festivals.* — J. S. S., in: *Karl Ditters von Dittersdorf*, rileva i pregi delle composizioni sinfoniche del maestro tedesco, recentemente pubblicate dai Fratelli Reinecke di Lipsia. — *Goethe and great composers:* J. S. S. scrive sulla predilezione di Goethe per Mozart, sulla sua indifferenza per Schubert, Beethoven e Berlioz. — Altre rubriche solite.

Novembre. — E. Baughan, in: *The perils of popularity*, porta alcuni esempi di opere e sinfonie, il cui interesse è molto scemato nel pubblico per le troppo ripetute audizioni. E che perciò? È forse scemato il loro valore? — *Frédéric Chopin:* semplice esaltazione di J. S. S. — *A Well-nigh forgotten Musician: Johann Wilhelm Hässler:* notizie raccolte sul dimenticato musicista Hässler. — Ecc.

Dicembre. — *The exaggeration of pianist* by E. Baughan: sì, è vero, si esagera nell' interpretazione personale dei pianisti e direttori d'orchestra, ma le macchine e i rigoristi sono ancora più ridicoli. — *A Century's music.* — *Reminiscences of Anton Rubinstein* by M. Davidowa. — *A Well-nigh forgotten Musician: Johann Wilhelm Hässler* (cont.). — Ecc.

Music, a Monthly Magazine (Chicago).

Settembre. — *Modern editing of pianoforte music and its encroachments on staff notation* by C. Faelten: dettagli di grafia musicale pianistica. — Campbell-Tipton, in *Leipsic as a student center*, ci descrive specialmente l'organizzazione del Conservatorio di musica Lipsiese. — *Leoncavallo in a reminiscent mood:* l'A. dei *Pagliacci* fa un poco di autobiografia; articolo riportato dalla *Reforme* di Alessandria d'Egitto. — *In the black hills* by E. Cumings. — *The harmonic structure of Indian music* by J. C. Fillmore: saggio interessante, con parecchi

esempi di melodie indiane. — *Some poems for song settlings:* William Armstrong suggerisce poesie appropriate per romanze e discute il genere. — *An unpublished letter by Berlioz:* curiosa lettera diretta al principe V. Odojewsky — materia per giornali — in cui Berlioz si fa della 'réclame' e si prepara il terreno per un concerto a Pietroburgo. Vecchia storia sempre nuova. — *Royal Academy of Music, London and its work* by M. E. Jones. — *Editorial Bric-a-Brac:* disquisizioni pianistiche. — *Things here and there.* — Ecc.

Ottobre. — *Johanna Gadski: Great artist and charming woman:* cenno biografico della grande e bella cantante, scritto da E. Davison Nuckols. — J. Sargent Smith, in: *How to be musical without the drudgery of practice,* espone uno schema di studio in classe, per giungere ad apprezzare convenientemente musica e musicisti senza l'esercizio pratico dell'arte speciale. — *Baldassare Galuppi* by M. A. Votquenne (riprodotto dalla *Rivista Musicale Italiana*). — *Eduard Schirner* by Ch. Teller: cenno biografico del distinto pianista tedesco. — V. D'Indy esplica il progresso della forma musicale, in: *From Bach to Beethoven.* — *The Story of an organ,* by F. Gates (l'organo di Boston nella *Music Hall*). — Buone le massime di J. S. van Cleve esposte in: *Musical memory: its nature and importance in education;* ma non è sempre col mezzo dell'analisi penetrante che si gusta un'opera d'arte. — *Reveillon d'artistes* by H. Lafontaine: piccola e graziosa novella. — *Some studies in musical mind-training:* contiene disquisizioni pedagogiche e norme progressive di C. Carl Whitmer per lo studio della teoria musicale. — *Editorial Bric-a-Brac:* specialmente interessante nelle note sulle deficienze dell'orchestra di Chicago e su concerti e programmi. Ahi! Quali critiche! Ma si dice tutto. Ecco perchè l'America progredisce e supererà presto i più grandi centri europei. — *Clarence Eddy on music at the French Exposition:* se in Italia si preparassero così all'Esposizione di Parigi!... Ma noi si vale. Caspita! prova ne sia la fenomenale, stupefacente organizzazione italiana del Congresso per la storia della musica, e poi... — *Things here and there.* — *Reviews and Notices.* — Ecc.

Novembre. — W. S. B. Mathews scrive un articolo molto istruttivo su varie specie di istrumenti auto-suonanti. O pianisti meccanici, a rivederci alla *pianola* o all'*Aeolian.* — *Samuel Warren* by P. Jennings: cenno del grande organista americano. — *The Wagner Illusion* by Camille Saint-Saëns (dalla *Revue*): comincia coll'attaccare il sistema del *leitmotive* e va avanti demolendo. Che foga! Molte volte una grande originalità d'arte fa ombra a piccoli ingegni: è il caso Wagner—Saint-Saëns. — *Rhytm, Melody and Harmony* by M. Kufferath. — *From Bach to Beethoven* by V. D'Indy. — *Editorial Bric-a-Brac:* specialmente interessante per le note sull'opera americana. — *Things here and there.* — *Notices and Reviews.* — Ecc.

Dicembre. — *The legend of St. Cecilia* by K. L. Smith: è una illustrazione delle migliori opere di pittura che trattano di questo argomento. — M. L. Regal espone un programma pratico per conseguire una coltura musicale adatta alle odierne audizioni, nell'articolo: *How one city trains music-lovers.* — *Cesar Cui on the decag of music:* il distinto musicista russo rappresenta la decadenza odierna della musica e ne dice le ragioni. — *Rhytm, Melody and Harmony* (seguito dell'articolo di M. Kufferath). — *Interview with Mr. Charles W. Clarke:*

su canto e cantanti. — *Editorial Bric-a-Brac.* — *The American organist and the times:* Eddy e sempre Eddy. — *Things here and there.* — Ecc.

Musical Record (Boston).

Ottobre. — Rassegna editoriale di F. Hale: attualità, cultura, *varia.* — *The Cyrano of Wilson:* resoconto di W. J. Henderson che dice buona la musica di Herbert. — *Concerning translatiou:* J. Tozier rileva giustamente la inefficace, falsa applicazione di testi tradotti alla musica. — *In and about Paris:* originale articolo di Runciman sulle condizioni assai poco favorevoli dell'opera francese. — A. Bird, in: *The Berlin Opera, Its Conductors and Arthur Nickisch,* scrive una interessante rassegna sulle caratteristiche dei direttori d'orchestra berlinesi. — *Germany and dramatic song* di A. Weld: considerazioni sull'arte del canto italiano e tedesco. — *Siegfried Wagner's Opera.* — *An age limit for critics.* — Corrispondenze, riviste, ecc.

Novembre. — Brillante la rassegna editoriale di F. Hale. — In: *Wagner and his friends,* J. Runciman nota la parte che gli amici di Wagner ebbero nella sua opera. — *On the suppression of amateur singers:* E. F. Harkins scrive elegantemente sopra il dilettante di canto, dopo il pianista, la piaga maggiore dei nostri dì. — *Professor Parker and the Vorcester (Eng.) Festival:* E.W. Surette ne informa sulle principali esecuzioni del *Festival* di Vorcester. — *Perosi's new oratorio* è intitolato un articolo di Luigi Torchi sul « *Natale del Redentore* di L. Perosi: critica del tutto sfavorevole. — Notizie e critiche diverse di moderne opere sinfoniche o corali si contengono nell'articolo *Vorcester and Boston* di F. Hale. — *The Maine musical festival* by F. F. Bullard. — *Music in New York* by W. J. Henderson. — Notizie, rassegne e rubriche diverse.

Dicembre. — Nella rassegna di F. Hale, interessante lo schizzo del pianista Mark Hambourg, una recente rivelazione, dell'altro pianista De Pachmann, con Paderewsky l'artista più personale de' nostri giorni, e di Siegfried Wagner. — *The Decay of popular song:* importante rassegna critica di F. E. Chase. — *Bach to London Concerts:* Runciman parla brillantemente, come al solito, dell'ambiente Londinese e del suo consumo di musica. — A. Bird: *Music in Berlin:* di tutto un po'. — W. J. Henderson riferisce in *Orchestras and Technicians,* intorno a speciali avvenimenti musicali in New York. — *Music in Chicago* by W. Armstrong. — Luigi Torchi, nel suo articolo: *The Operatic Crisis in Italy,* mette a nudo lo stato dei principali teatri lirici italiani, parla della crisi che domina generalmente, delle sue ragioni e conseguenze. — *A new chapter on ears:* differenze nel concetto dell'orecchio musicale, di F. E. Regal. — *The Brahms-Feast at Meiningen* by Vernon Lee. — Solite rubriche.

Gennaio. — F. Hale si occupa, nella rassegna editoriale, di odierni cantanti, pianisti e compositori celebri; molto interessanti le pagine su la Calvè e la Sembrich. — *No Bloodshed about Brahms!:* J. Runciman prende atto di una curiosa polemica, povera ma sintomatica, sorta fra due scrittori inglesi, su Brahms. — *Music in New York* by W. J. Henderson. — *A Defense of Oratorio* by N. Donty: difende l'*oratorio* da una vecchia accusa: la mancanza di illusione drammatica: ma, abbia pazienza, ci vuole anche quella, purtroppo. — W. Ste-

phens discorre con interesse di due grandi pianisti e della loro scuola, in: *Paderewski and Hambourg as Rapresentatives of Leschetitzki.* — *Music in Berlin* by A. Bird: bella figura che ci fa Mascagni con la sua orchestra! — *Outline of a project for the Establishment of an American Opera* by R. Heard: interessante. — *Notes on the Last Cycle at Bayreuth* by J. O. Hebbs: discute a fondo la questione dell'arte wagneriana: ma, in sostanza, tutto si riduce alla mancanza di Wagner in persona. — Solite rubriche.

The Musical Times (Londra).

Novembre. — *John Thomas:* schizzo del famoso arpista. — *The Sheffield Festival Choir.* — *Sir George Martin on the training of Chormasters.* — *Wagneriana:* a proposito di due recenti pubblicazioni. — Corrispondenze, rassegne, ecc.

Dicembre. — *Franklin Taylor:* schizzo del rinomato pedagogo del pianoforte. — *Romanticism in music* by Niecks. — *Mittenwald and its fiddle-makers.* — *Some recollections* by J. Bennet. — Solite rubriche.

Gennaio. — Émile Sauvet: schizzo del famoso violinista. — *Rossini in England:* un articolo brillante, pieno di curiose notizie sul maestro italiano a Londra. — *Brahmsiana:* cose note. — Ecc.

NOTIZIE

—

Istituti musicali.

⁂ **Palermo.** *R. Conservatorio di Musica.* — Nelle due ultime sessioni (luglio e ottobre) hanno ottenuto il Diploma di magistero i seguenti candidati:

Allievi dell'Istituto. 1. Messina-Averna Salvatore (Composizione). — 2. Longo Giuseppe (idem). — 3. Tantillo Giacomo (Violino e Composizione). — 4° Gallegra Giulia (Pianoforte). — 5. Campanella Rosalia (idem). — 6. Militello Concetta (idem). — 7. Lojacono Enzina (idem). — 8. Tovagliari Ermanno (Violoncello).

Estranei. 1. Sanfilippo Rosina (Pianoforte). — 2. Viscusi Beatrice. — 3. Panascì Eugenio (idem).

⁂ Il sig. Paul Litta è stato nominato professore nelle classi superiori di pianoforte al Conservatorio Imperiale di Mosca.

Esposizione di Parigi.

⁂ Congrès International d'Histoire comparée (8e section). — *Congrès d'Histoire de la Musique* (Paris, du 23 au 30 juillet 1900).

Paris, le 1r février 1900.

Monsieur,

Un Congrès d'Histoire de la Musique doit avoir lieu à Paris, en 1900, pendant l'Exposition Universelle. Nous voudrions créer un rapprochement entre les musiciens d'Europe, et leur fournir un terrain de discussions communes, où seraient agitées à la fois des questions d'ordre historique et d'ordre pratique. Nous sommes persuadés que de ces études en commun pourraient sortir, non seulement des lumières nouvelles pour l'histoire de la musique, mais une entente d'une utilité immédiate pour l'exécution des réformes pratiques, nécessaires au développement de notre art.

Le Comité d'organisation, officiellement constitué, se permet d'attirer particulièrement votre attention sur les questions suivantes, qu'il souhaiterait de voir discuter dans les séances du Congrès.

I. — *Histoire musicale.*

1. — Quel système de transcription adopter pour la musique antique?
2. — Discussion des différents systèmes contemporains, relatifs au chant grégorien et au plain-chant (Théorie et pratique).
3. — Rapports de la mélodie populaire et du plain-chant.
4. — De la notation byzantine.
5. — Du rythme des monodies du XII° au XV° siècle, notées en neumes ou en notes de plain-chant.
6. — Des traités anciens de contre-point.
7. — De la musique italienne avant le XVI° siècle.
8. — Origines de la ' Canzon francese ', prototype des Sonates des Gabrieli.
9. — De la collaboration des poètes avec les musiciens, et de l'union de la poésie avec la musique, antérieurement à la création de l'Opéra, c'est-à-dire jusqu'à la fin du XVI° siècle.
10. — De l'emploi, antérieurement au XVII° siècle, du *dièze* et du *bémol*, exprimés ou sous-entendus par la notation.
11. — Études des orgues et de leurs progrès.
12. — A qui attribuer l'abolition de la basse chiffrée, au XVII° siècle?
13. — Des origines de la Sonate moderne.
14. — Des origines de la Symphonie avant Haydn.
15. — Des moyens pratiques de faire un répertoire, aussi complet que possible, des Mélodies populaires du monde entier.
16. — Histoire de l'historiographie musicale.

II. — *Esthétique musicale et réformes pratiques.*

1. — Du rôle éducateur et social de la musique.
2. — De la pensée musicale et de son influence sur la littérature.
3. — De l'utilité pratique de l'histoire de la musique pour le musicien compositeur ou exécutant.
4. — De la reconstitution possible d'une danse de théâtre.
5. — Étude des rythmes dans la musique homophone. Ne pourrait-on concilier leur variété et leur complexité avec la polyphonie moderne?
6. — De la nécessité de mettre de l'unité dans la terminologie musicale, aussi bien pour l'exécution, que pour l'analyse scientifique.
7. — De l'organisation actuelle de l'instruction musicale en Europe.
8. — Des altérations des textes dans les éditions musicales.
9. — De l'urgence d'éditions chronologiques et historiques de l'œuvre des grands musiciens.
10. — De la réforme de la musique religieuse à l'Eglise.
11. — Des réformes à poursuivre dans l'organisation et la direction des théâtres de musique.

12. — Des devoirs des États envers la musique. De l'établissement d'une législation pour la protection des chefs-d'œuvre classiques de la musique, comme de Monuments historiques.

13. — Des mesures qui pourraient être l'objet d'une entente internationale pour la commodité des travailleurs (Bibliographies musicales, ou bulletins bibliographiques; — question du prêt des livres dans les bibliothèques; — vœux pour un échange régulier de livres et de manuscrits entre les bibliothèques; — vœux pour affecter un fonds international aux études de musiques, publications, catalogues, etc.).

14. — De la fondation d'une Revue internationale d'historiographie musicale et de musique, subventionnée par les gouvernements, pour établir un lien entre les musiciens, pour répandre les idées nouvelles et pour développer le goût et l'éducation musicale.

Nous n'entendons pas limiter à ces sujets les travaux du Congrès, et nous serons heureux de soumettre à la discussion, toute question proposée au Comité d'organisation avant l'ouverture du Congrès, ou signalée pendant le Congrès, à condition qu'elle soit approuvée par le bureau.

En dehors de ces discussions, nous nous proposons d'organiser une série de conférences musicales, accompagnées d'auditions, et une exposition de manuscrits, autographes, portraits de musiciens, et instruments de musique.

La langue officielle du Gongrès est le français. Le latin, l'allemand, l'anglais, l'italien, l'espagnol, sont admis. Sont admises de même les autres langues, sous condition qu'il pourra être fait sur l'heure un résumé en français de la communication.

Tout projet de communication devra être notifié, *avant le 1er juin 1900*, au secrétariat de la section d'histoire de la musique (M. Romain Rolland, 76, rue Notre-Dame-des-Champs, à Paris). Le bureau de la section décide l'admission du projet de communication. Il ne sera reçu aucun travail déjà publié, ou présenté antérieurement à une société savante.

La durée d'une communication ne peut dépasser, en principe, quinze minutes; l'assemblée consultée pourra, quand elle le jugera utile, étendre ce délai. Les orateurs sont priés de remettre, après chaque séance, au secrétariat de la section, un résumé écrit de leurs conférences.

L'adhésion au Congrès d'Histoire de la Musique comporte le droit d'assister aux séances des différentes sections du Congrès International d'Histoire comparée, et de recevoir les publications des actes généraux, ainsi que les Mémoires spécialement publiés par la section d'histoire de la musique.

Le Comité d'organisation fait appel, non seulement aux musiciens et aux musicologues, mais à tous ceux qui s'intéressent à la musique. Il sollicite les communications manuscrites de ceux qui ne pourraient assister aux séances du Congrès, et l'adhésion en leur nom propre des Universités, Conservatoires, Écoles musicales, ainsi que l'envoi de délégués.

Nous espérons, Monsieur, que vous voudrez bien prendre part à nos travaux, et nous vous prions d'agréer l'assurance de notre considération très distinguée.

Pour le Comité d'organisation:

Le Président — BOURGAULT-DUCOUDRAY.

Le Secrétaire — ROMAIN ROLLAND.

Comité d'organisation. — *Président honoraire:* M. Camille Saint-Saëns, de l'Académie des Beaux-Arts.

Président: M. Bourgault-Ducoudray, professeur d'histoire de la musique au Conservatoire national de musique.

Vice-Président: M. Julien Tiersot, bibliothécaire au Conservatoire national de musique.

Secrétaire: M. Romain Rolland, professeur d'histoire de l'art à l'École normale supérieure, 76, rue Notre-Dame-des-Champs, Paris.

Trésorier: M. Charles Malherbe, archiviste-bibliothécaire de l'Opéra, 34, rue Pigalle, Paris.

Membres: MM. Camille Bellaigue, Charles Bordes, Jules Combarieu, Maurice Emmanuel. MM. Henry Expert, Alexandre Guilmant, Vincent d'Indy.

La cotisation des membres du Congrès est fixée à *20 francs.*

Les adhésions et les demandes de renseignements doivent être adressées au secrétaire de la section, M. Romain Rolland, *76, rue Notre-Dame-des-Champs, à Paris.*

Les cotisations doivent être adressées au trésorier de la section, M. Charles Malherbe, archiviste-bibliothécaire de l'Opéra, *34, rue Pigalle, à Paris.*

*** Il signor Leygues, Ministro della Pubblica Istruzione in Francia, ha presieduto, il 7 corrente, la prima seduta della Commissione musicale per l'Esposizione del 1900.

Il Ministro ha indicato in massima ciò che credeva opportuno perchè la musica avesse degna importanza alla prossima Esposizione: quale concetto generale il Ministro desiderava che si dovesse dare un'idea della storia della musica francese, dalla sua origine fino ai nostri giorni. Perciò la Commissione per le esecuzioni musicali deve fare una scelta accurata fra i lavori di compositori francesi di tutte le epoche, compresi anche quelli inediti. L'esecuzione verrà affidata alla Sccietà dei Concerti, che diverrà così l'orchestra ufficiale dell'Esposizione, sotto la direzione del maestro Taffanel.

Circa alle Società corali, Bande musicali e Fanfare, si organizzeranno dei concorsi nazionali e internazionali.

Assentatosi il Ministro, le Commissioni elessero i relativi uffici di presidenza, che riuscirono così composti:

1° Commissione per le audizioni musicali: *Presidente*, Saint-Saëns; *Vice-presidenti*, Dubois e Massenet; *Relatore*, Bruneau.

2° Commissione per le Società corali, Bande e Fanfare: *Presidente*, Laurent de Rillé; *Vice-presidente*, Wettge; *Relatore*, Chapuis.

*** È stata costituita come segue la Commissione per le audizioni musicali all'Esposizione di Parigi del 1900:

Membri dell'Istituto: Saint-Saëns, Reyer, Massenet, Dubois, Lenepveu, Paladilhe.

Compositori di musica: Bourgault-Ducoudray, Bruneau, Gigout, D'Indy, Joncières, Marty, Pierné, Rousseau, Vidal.

Professori del Conservatorio: Fauré, Guilmant, Pugno, Widor.
Bernheim: commissario governativo presso i teatri sovvenzionati.
Des Chapelles: capo dell'ufficio dei teatri.
Réty: amministratore del Conservatorio.
Taffanel: primo direttore d'orchestra del teatro dell'Opéra.

La Commissione per Bande, Fanfare, Orfeonisti, è così composta:
Compositori di musica: Cahen, Canoby, Chapuis, Coquard, Gastinel, Jonas, Lefebvre, Leroux, Maréchal, Marmontel, Pessard, Laurent de Rillé, Weckerlin, Wormser.
Bordes: direttore dei Cantori di San Gervaso.
Parès: capo-musica della Guardia repubblicana.
Wettge: già capo-musica della Guardia repubblicana.

*** L'Esposizione Universale di Parigi del 1900, fra le sue curiosità più interessanti, avrà anche un Museo centennale degli istrumenti di musica. A tal uopo il signor Stéphane Dervillé, direttore generale della sezione francese, ha indirizzato al signor Gustave Lyon, presidente della classe 17, una lettera in cui lo sollecita ad affrettarne l'organizzazione.

A questa Esposizione centennale concorrono varî Stati. I posti riservati agli espositori sono assolutamente gratuiti, e il signor Dervillé attende la estensione del progetto per poter disporre l'architettura dell'edificio da costruirsi.

Opere nuove e Concerti.

*** La prima rappresentazione della *Presa di Troia* di Berlioz, a Parigi, ebbe luogo all'Opèra il 15 novembre 1899. Il successo sembra non sia stato pari all'aspettativa.

*** Carlo Goldmark sta lavorando attorno ad una grande opera tratta dal dramma di Goethe: *Goetz von Berlichingen*, da eseguirsi all'Opera imperiale di Vienna il prossimo autunno.

*** Al teatro reale di Monaco: *Horand e Hilde*, opera inedita di Vittorio Gluth, professore a quel Conservatorio.

*** Al Liceo musicale di Venezia, per la prossima settimana santa, si prepara una serie di tre concerti sacri, di grande interesse musicale. Si parla di eseguire la *Passione* di G. S. Bach, due *Salmi* di Marcello, l'oratorio *Jefte* di Carissimi, il preludio ed il 1° atto del *Parsifal* e l'*Arianna* di Marcello.

*** Al teatro di Francoforte: *Giovanni il pigro* di Alex. Ritter.

*** A Mosca ottenne gran successo la nuova opera di Rimsky-Korsakoff: *La Fidanzata dello Tzar*, di stile e di carattere nazionali.

*** Al teatro d'opera di Schwerin ebbe gran successo la nuova opera comica di Max Schillings: *La giornata dei pifferi.*

*** Al Savoy Theatre di Londra, una nuova opera comica di Arthur Sullivan: *La Rosa di Persia.*

*** Al teatro nazionale di Praga una nuova opera di Antonio Dvôrak: *Il Diavolo e Caterina.*

*** La Società dei grandi oratorî, a Parigi, eseguirà nella chiesa di S. Eustachio: il 18 gennaio, *Messia* di Hændel; il 15 febbraio, il *Requiem* di Berlioz e *Resurrectio mortuorum, Judex!* di Gounod; il 15 marzo, *La terra promessa,* oratorio inedito di Massenet, e la *Cena degli Apostoli* di Wagner; il giovedì ed il venerdì santo, la *Passione secondo S. Matteo* di G. S. Bach. Orchestra e cori di 300 a 400 esecutori, diretti da Eugenio d'Harcourt.

*** A successore di Carlo Lamoureux nella presidenza e direzione dei concerti Lamoureux fu eletto all'unanimità Camillo Chevillard.

Wagneriana.

*** *Tristano e Isotta* ha avuto la sua 1ª rappresentazione a Parigi, la sera del 28 ottobre 1899.

*** Si è costituita a Monaco la società del « Teatro del Principe reggente » allo scopo di erigere nel sobborgo Haidhausen un teatro secondo il progetto già proposto dal celebre architetto Samper per il teatro che l'infelice re Luigi di Baviera voleva erigere per R. Wagner. L'estate sarà consacrata all'esecuzione del repertorio Wagner, come a Bayreuth: nell'inverno vi si daranno rappresentazioni popolari di opere classiche.

Nuove Pubblicazioni.

*** I Direttori del British Museum stanno pubblicando una serie di monografie di grandi musicisti basata sugli immensi materiali accumulati nelle collezioni del museo. Ogni monografia formerà un tutto completo e conterrà i documenti che si trovano nel museo circa l'artista di cui si discorre. Le tre prime e prossime monografie saranno consacrate a Beethoven, Wagner e Hændel.

*** Dal 1° gennaio 1900 le opere di Ettore Berlioz, essendo cadute nel dominio pubblico in Germania, nell'Austria e nei paesi di lingua inglese, la casa Breitkopf e Härtel ne ha intrapresa l'edizione monumentale, confidandone la redazione a Carlo Malherbe ed al compositore Félix Weingartner. Il testo francese verrà accompagnato dalle traduzioni tedesca ed inglese.

Prossime pubblicazioni.

*** L'editore Hoste di Gand sta per pubblicare un'opera importantissima, intitolata:

GEVAERT et VOLLGRAFF, *Les problèmes musicaux d'Aristote.*

Sarà divisa in 3 fascicoli: il 1° contiene il testo greco con la traduzione francese a fronte, le note filologiche ed il commento musicale fino alla fine della sezione *B*. Il 2° conterrà il resto del commento musicale. Il 3° porterà, col titolo definitivo e la prefazione introduttiva, un'appendice consacrata alle materie musicali di cui Aristotele non s'è occupato direttamente, cioè l'*antica notazione greca* e la dottrina prearistotelica dei *generi* e delle *scale tonali.*

Varie.

*** Un nuovo poderosissimo strumento a fiato venne recentemente fabbricato in Germania ed esposto a Francoforte: il *Contrabass-Tuba*. È costrutto in ottone ed accordato in *do*. Ha tre chiavi e può dare un suono grave inferiore d'un'intiera ottava al più grave degli strumenti odierni del genere. Il suonatore deve stare in piedi; tuttavia è di facile uso. I competenti gli hanno riconosciuto una grande bellezza ed ampiezza di voce.

*** All'Università di Vienna si è creato un istituto per la storia della musica. Vi pervennero già molti doni di valore, tra cui una raccolta delle opere complete di Hændel, offerta dal duca di Cumberland, un gran piano di concerto, ed una collezione etnografica di strumenti musicali, offerta dal Dr Neustadt.

*** A Cracovia si è costituito un comitato per ottenere ed effettuare in Polonia il trasporto dei resti di Chopin, che ora, com'è noto, riposano nel cimitero di Père-Lachaise a Parigi. Ottenuto il proposito, si consacrerebbe al musicista una tomba nel sepolcro degli antichi re di Polonia al castello reale Wawel in Cracovia.

Necrologie.

*** A Parigi, il 21 dicembre u. s., dietro brevissima malattia, si è spento il valente e popolarissimo direttore d'orchestra e sagace corifeo dell'arte wagneriana in Francia, Carlo Lamoureux, fondatore dei famosi concerti orchestrali che prendono tuttora il suo nome, egli contribuì grandemente a rendere popolari i grandi capolavori della musica strumentale, ed alla sua forte tenacia ed alla grande sua autorità si deve il trionfo di Wagner in quella Parigi che s'era mostrata così feroce, per quanto puerile, persecutrice del grande Maestro. Ultimamente aveva organizzato la fondazione e la costruzione di un teatro wagneriano in quella capitale: ed il suo progetto in poco tempo prese larghe e robuste radici. Speriamo che la morte del promotore non ne abbia arrestato lo sviluppo. Il rimpianto per una perdita così grave ed immatura è stato generale e sinceramente sentito anche da coloro che, avversari all'illustre direttore d'orchestra per le sue predilezioni wagneriane, non potevano tuttavia disconoscerne i grandi meriti artistici.

*** Quasi contemporaneamente a Carlo Lamoureux, si è spento Joseph Dupont, l'eccellente direttore d'orchestra della Monnaie a Bruxelles.

*** A Baden, il 31 dicembre 1899, a 57 anni, Carlo Millœcher, il celebre compositore di operette.

ELENCO DEI LIBRI

ITALIANI

Cavarretta G., *Verdi, il genio, la vita, le opere.* In-16°. — Palermo. Scuola tip. del Boccone del Povero. — L. 2,50.

Galli A., *Estetica della musica.* 1 vol. in-12° leg. — Torino. Bocca. — L. 12.

Incagliati M., *Nota critica attorno all' « Iris » di P. Mascagni.* In-8°. — Urbino. Tip. della Cappella, per M. Arduini. 1899.

Sulli-Firaux G., *Polemiche ed osservazioni sull'arte del canto.* In-8°. — Siena. Tip. Cooperativa. 1899.

FRANCESI

Chamberlain H. S., *Richard Wagner. Sa vie et ses œuvres.* 2e édit. 1 vol. in-16°. — Paris. Perrin. — Frs. 3,50.

Curzon H. (de), *Les ' Lieder ' de Frans Schubert.* Esquisse critique. 1 vol. in-16°. — Paris. Fischbacher. — Frs. 2,50.

Ernst, De Fourcaud, Bruck, *« Tristan et Isolde » de R. Wagner.* Version française. 1 vol. in-12°. — Paris. E. Flammarion. — Frs. 2.

Fissore R., *Les maitres luthiers (Nouvelle côte des violons).* 1 vol. — Paris. Virolet. — Frs. 4.

Mendès C., *L'œuvre wagnérienne en France. « Tristan et Iseult ».* 1 vol. in-18°. — Paris. Fasquelle. — Fr. 1.

Riemann H., *Dictionnaire de musique* traduit d'après la 4e édition, revu et augmenté par G. Humbert. 1 vol. in-8°. — Paris. Perrin et C. — Frs. 20.

Rochas A. (de), *Les sentiments, la musique et le geste.* 1 vol. in-4° fig. — Grenoble. H. Falque et F. Perrin. — Frs. 30.

Schuré E., *Souvenirs sur R. Wagner. La première de « Tristan et Iseult ».* In 16°. — Paris. Perrin et C. éditeurs. — Fr. 1.

Soubies A., *Histoire de la musique en Espagne (17e et 18e siècle).* 1 vol. pet. in-12° ill. — Paris. E. Flammarion. — Frs. 2.

— *Histoire de la musique en Suisse.* 1 vol. in-12°. — Paris. E. Flammarion. — Frs. 2.

Souffret A., *L'évolution musicale.* In-8°. — Namur. Balon-Vincent. — Frs. 2,50.

Stoulling F., *Les annales du Théâtre et de la musique (24e année)* avec préface par A. Filon. 1 vol. gr. in-18°. — Paris. P. Ollendorf. — Frs. 3,50.

Weber J., *Les illusions musicales et la vérité sur l'expression.* 2e édit. 1 vol. in-16°. — Paris. Fischbacher. — Frs. 4.

TEDESCHI

Breitkopf u. Härtel, *Sammlung musik-wissenschaftlicher Arbeiten v. deutschen Hochschulen.* 2. Bd. Gr. 8°. — Leipzig. Breitkopf.

Dietrich A., *Erinnerungen an Johannes Brahms, in Briefen, besonders aus seiner Jugendzeit.* 2. Aufl. Gr. 8°. — Leipzig. O. Wigand.

Ehrlich A., *Die Geige in Wahrheit u. Fabel.* Gr. 12°. — Leipzig. A. H. Payne.

Eschmann J. C., *Wegweiser durch die Klavier-Litteratur.* Gr. 8°. — Leipzig. Gebr. Hug.

Fischer G., *Opern u. Concerte im Hoftheater zu Hannover bis 1866.* Gr. 8°. — Hannover. Hahn.

Habert J. E., *Beiträge zur Lehre v. der musikalischen Komposition.* Gr. 8°. — Leipzig. Breitkopf.

Haslick E., *Die moderne Oper, Kritiken u. Studien.* Gr. 8°. — Berlin. Allgemeine Verein f. deutsche Litteratur.

Hecht G., *Choralbuch zum Gebrauche des evangel. Gesangbuches f. die Prov. Pommern, vierstimmig f. Orgel od Harmonium.* Gr. 4°. — Stettin. J. Bürmeister.

Hermes J. T., *Analyse der zwölf Metamorphosen-Symphonien von K. v. Dittersdorf.* Gr. 8°. — Berlin. A. Parrhysius.

Jackowitz W., *Der Opernführer. Textbuch der Textbücher.* Gr. 12°. — Leipzig. Reinboth.

Jadassohn S., *Das Tonbewusstein. Die Lehre vom musikal Hören.* Gr. 8°. — Leipzig. Breitkopf.

Liszt F., *Gesammelte Schriften. Hrsg. v. Ramann.* 3. Bd. 2. Aufl. Gr. 8°. — Leipzig. Breitkopf.

— *Briefe Gesammelt hrsg. v. La Mara.* 4. Bd. Gr. 8°. — Leipzig. Breitkopf.

Maurel V., *10 Jahre aus meinem Künstlerleben. 1887-1897.* Gr. 12°. — Berlin. Raale u. Plothow.

Militär-Musiker-Notiz u. Taschenbuch f. d. J. 1900. Gr. 12°. — Berlin. A. Parrhysius.

Musiker berühmte Lebens- u. Charakterbilder, nebst Einführung in die Werke der Meister. Gr. 8°. — Berlin. Harmonie.

Richter C. L., *Zdenko Fibich. Eine Musikal-Silhouette.* Mit 3. ill. Gr. 8°. — Prag. F. A. Urbanek.

Riemann H., *Musik-Lexicon.* 5. Aufl. Gr. 8°. — Leipzig. M. Hesse.

Rosé A., *Lehrstoff f. Violine.* Gr. 8°. — Wien. A. Rosé.

Sang u. Klang im XIX. Jahrh. Ernstes u. Heiteres aus dem Reiche der Töne. Mit e. histor. Einleitg. v. Hans Merian. Gr. 4°. — Berlin. Verlagsanstalt Pallas.

Scholz B., *Der Totentanz v. Kienzheim im Ober-Elsass.* Gr. 8°. — Strassburg. J. H. E. Heitz.

Sering F. W., *Kurzgefasste Harmonielehre f. Lehrerseminare, Lehrer, Organisten, u. Freunde der Tonkunst.* 2. Aufl. Gr. 8°. — Lahr. M. Schauenburg.

Spemanns *Goldenes Buch der Musik. Eine Hauskunde für Jedermann.* Gr. 8°. — Berlin. W. Spemann.

Storck K., *Das Opernbuch. Ein Führer durch das Repertoire der Deutschen Opernbühnen.* Gr. 12°. — Stuttgart. Muth.

Tobler A., *Sang u. Klang aus Appenzell. Eine Samml. älterer Lieder f. 4stim. Männerchor.* 2. Aufl. Gr. 12°. — Zürich. Gebr. Hug.

Wegweiser durch die Chorgesanglitteratur. Gr. 8°. — Köln. H. vom Ende.

Wolff C. A., *Metodische Unterrichts-Briefe der Harmonie u. Kompositions-Lehre.* Gr. 8°. — Leipzig. Breitkopf u. Härtel.

Worret F., *Leitfaden der allgemeinen Musiklehre.* 2. Aufl. Gr. 8°. — Karlsruhe. G. Braun'sche Hofbuchdr.

INGLESI

Blackburn U., *Bayreuth and Munich: a Travelling Record of German Operatic Art.* In 8°. — London. Unicorn Press.

Henderson W. J., *How Music Developed: a Critical and Explanatory Account of the Growth of Modern Music.* In-8°. — London. J. Murray.

Hope R., *Medioeval Music: a historical sketch.* 2d rev. ed. In-8°. — New-York. Scribner.

Jadassohn S., *A practical course in ear training or a guide for acquiring relative and absolute pitch.* Gr. 8°. — Leipzig. Breitkopf.

— *Manuals of musical composition. Part. 2. The theory of free composition.* Gr. 8°. — Leipzig. Breitkopf.

— *A course of instruction in Instrumentation.* Gr. 8°. — Leipzig. Breitkopf.

Lavignac A., *The Music Dramas of R. Wagner and his Festival Theatre at Bayreuth.* Trans. by E. Singleton. In-8°. — London. Service and Paton.

Lehmann G., *True principles of the art of violin playng.* In-8°. — New-York. Scribner.

Musical Pitch: Letters, Articles and Comments in the Press on the Proposal to Adopt the Low Pitch throughout the Pianoforte trade. In-folio. — London. Waterlow and Sons.

Prout E., *The orchestre.* V. 1: *Technique of the instruments.* 2d ed. In-8°. — New-York. Scribner.

Warman J. W., *The Organ: Writings and other Utterances on its Structure, History, Procural, Capabilities etc. with Criticisms, and Depositories: Preached by an Analytical Consideration of General Biographical and Catalogual Construction.* « Author ». In-8°.

West J. E., *Cathedral Organists. Past and Present.* In-8°. — London. Novello.

ELENCO DELLA MUSICA

Autori moderni.

Andreoli Guglielmo. — *Due Pezzi per Piano:*
N. 1. *Barcarola.* — N. 2. *Serenata melanconica.* — **Milano. E. Buffa.**

Billi V. — *Nuove liriche,* con testo italiano, francese, inglese:
« *Canta* » — « *Alzati, o bella* » — « *E te lo voglio dir* » — « *Dimmi, che fai?* » — « *Ore d'estasi* ». — Firenze. Bratti-La Villa e C.

Coppola Raffaele. — « *In Te, Domine, speravi.* Messa solenne per Tenori e Bassi con accompagnamento d'Organo. — Torino. F. Blanchi.

Alla ristampa di questa Messa l'editore premette alcune parole di prefazione e la contrappone alle composizioni aride che si nascondono sotto il manto di musica *liturgica.* Il fatto è pur troppo vero; e se in un campo si scrisse della musica sacra più degna d'un circo equestre che d'un teatro, nell'altro si produssero lavori da fabbrica e senza inspirazione. La Messa del Coppola sta nel mezzo: le manca l'austerità dello stile polifonico, e neppure si può dire teatrale e volgare: però non sta molto in alto e non nasconde le ingiurie del tempo.

Curschmann Friedrich. — *Ditirambo,* für 4-stimmigen gemischten Chor mit P.forte-Begl., bearb. von H. Stocker. — Leipzig. Ernst Eulenburg.

Da Venezia Franco. — *Semplice Minuetto per Piano.*
Op. 9. N. 1. *Serenata per Piano.* — N. 2. *Canto senza parole per Piano.* — Milano. E. Buffa.

Sempre gradite e lodevoli le composizioni del Da Venezia: più importante e di buon effetto è la *Serenata;* l'inspirazione è meno spontanea nel *Canto senza parole.*

Hauptmann Moritz. — *4 Sonatine facili per P.forte e Violino,* rivedute e diteggiate da Hans Sitt. — Leipzig. Ernst Eulenburg.

Jacques-Dalcroze E. — Op. 30. *Larmes.* Morceau lyrique pour voix élevée, Piano et alto (cello).

Op. 31. *Paysage sentimental,* pour Soprano et Violon avec accompagn.t de Piano.

Op. 35. La *Mort du Printemps,* pour une voix élevée ou moyenne et Orchestre (Riduzione per Canto e Piano).

Op. 37. *Six Danses romandes.* — Neuchâtel. W. Sandoz.

Jacques-Dalcroze s'è giustamente acquistato un buon nome fra gli artisti svizzeri quale compositore ed anche nel campo della critica: queste pagine liriche dimostrano nobiltà ed espressione nella melodia e nello stile: notiamo pure le danze, caratteristiche ed eleganti e senza artificiosa ricerca di effetti esotici.

Lányi Ernest. — Op. 89. *Romance Hongroise,* pour Violon avec accomp. d'Orchestre ou de Piano. — Budapest. Klökner Ede.

Pozzoli Ettore. — *Melodia per Violino e Piano.* — Milano. E. Buffa.

Sormani-Moretti Carlotta. — *Minuetto per Arpa.* — Milano. E. Buffa.

GIUSEPPE MAGRINI, *Gerente responsabile.*

TORINO — VINCENZO BONA, Tip. di S. M. e de' RR. Principi.

✣ MEMORIE ✣

La musica istrumentale in Italia nei secoli XVI, XVII e XVIII.

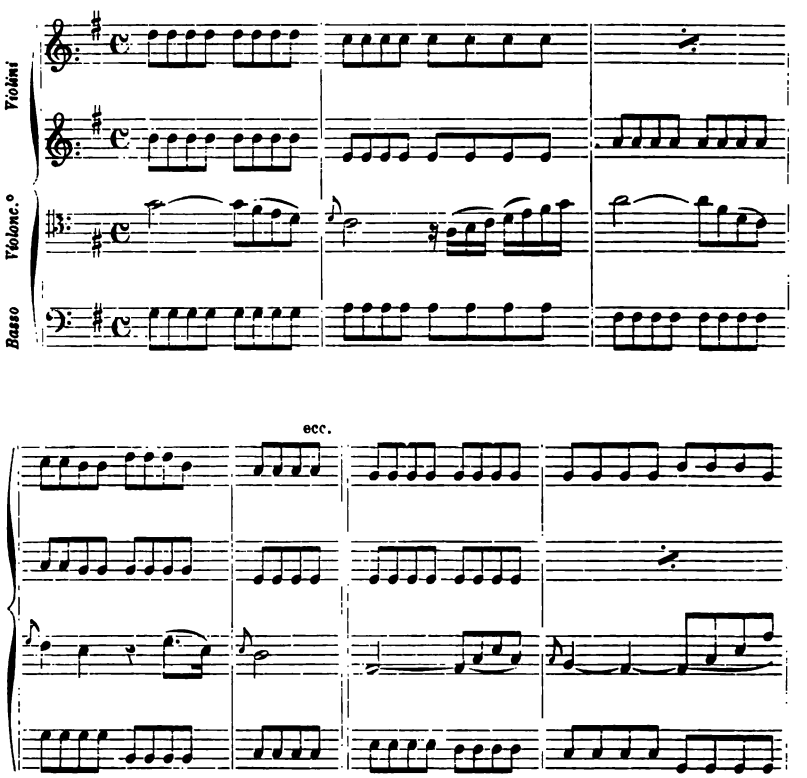
(*Continuaz.*, V. vol. VI, fasc. 4°, pag. 693, ann. 1899).

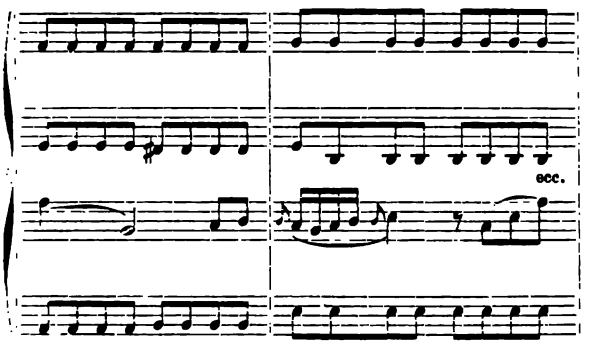
XI.

Nell'epoca in cui questa degenerazione si avverte, vi sono alcuni artisti italiani, che tengono ancora alto il nome dell'arte nostra più o meno pura. Prima di dire qualche cosa intorno a costoro, è necessario che io faccia notare, per ora con un rapidissimo cenno, quale sviluppo la musica istrumentale aveva tentato di raggiungere in due specie musicali che sono diverse, in alcuni dettagli, dalla *suonata* e dal *quartetto;* voglio dire la specie del concerto per un istrumento accompagnato dal quartetto degl'istrumenti ad arco o dall'orchestra, e la specie della composizione orchestrale. Disgraziatamente anche queste due specie, nelle quali pur sempre il musicista italiano aveva detto la prima parola, sparirono senza lasciare quella traccia di amplificazione potente di cui erano suscettibili. La musica del teatro — parrà strano ma è così — diventò il campo d'azione dell'una e dell'altra. Il gran pubblico italiano sentiva il bisogno prepotente di questo teatro; quante forme si trovano ancora vitali nel movimento della nostra arte, tutte nel teatro egli le fece convergere; quanto ne dovette restar fuori ebbe vita rachitica e morì presto.

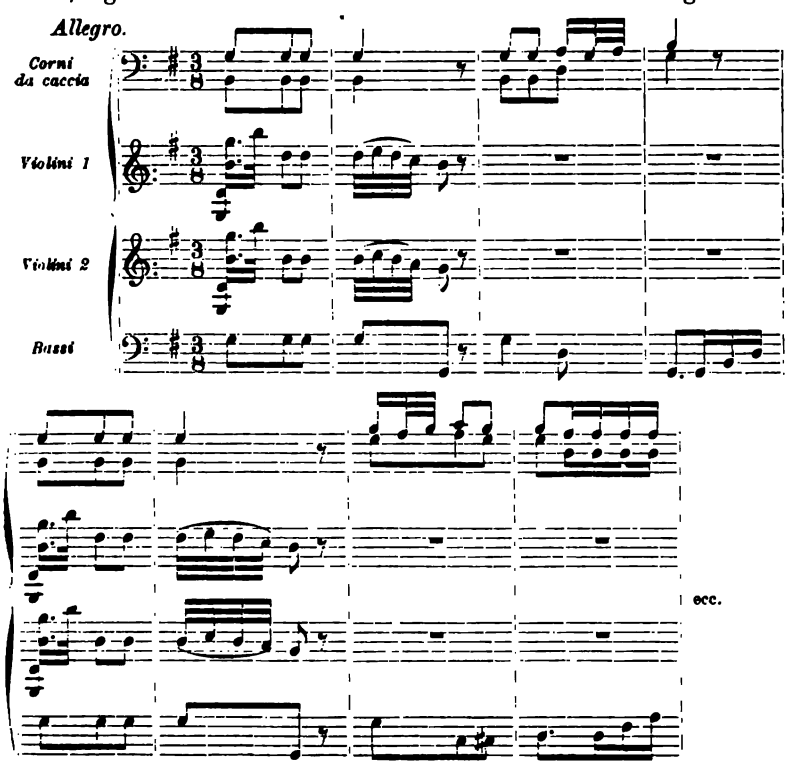
Il *concerto grosso*, semplificandosi, si trasformò in due specie di componimento, distinte oggi, ma che all'epoca d'oro della musica

istrumentale italiana non lo erano ancora, cioè nel concerto per piccola orchestra con un istrumento obbligato, e nella sinfonia orchestrale. Noi non possediamo, io dubito, sufficienti esemplari per poter determinare il valore dell'una e dell'altra specie; e qui si fa veramente sentire l'incuria che gl'italiani cominciarono a mostrare verso la lor musica istrumentale nel settecento. Conosco, per es., un concerto in *sol* maggiore per piccola orchestra con violoncello obbligato di Pasquale Anfossi, che è probabilmente stato composto poco dopo il 1770, e un altro concerto pur suo, in *do* maggiore, a violino obbligato con accompagnamento di omogeneo quartetto. Esso è molto scadente. In un terzo, l'orchestra è composta del quartetto d'istrumenti ad arco con corni da caccia; egli consta di tre tempi; la sua caratteristica generale è di essere antiquato, non nelle idee melodiche però, — un tema come questo potrebbe essere de' nostri giorni:





ma nelle figurazioni accessorie, le quali, in questa forma d'arte, hanno pure il loro valore, e non piccolo. La forma non segue scrupolosamente le leggi della bipartizione, in quanto al modulare nelle diverse tonalità, ma contiene sufficienti sviluppi del tema e ne conserva il carattere e l'unità ritmica. La *partitina* ha dettagli interessanti; essa è vivacissima. Il *rondò* finale, forma molto prediletta da questi napoletani, è graziosissimo nell'attacco del tema e nella condotta generale:

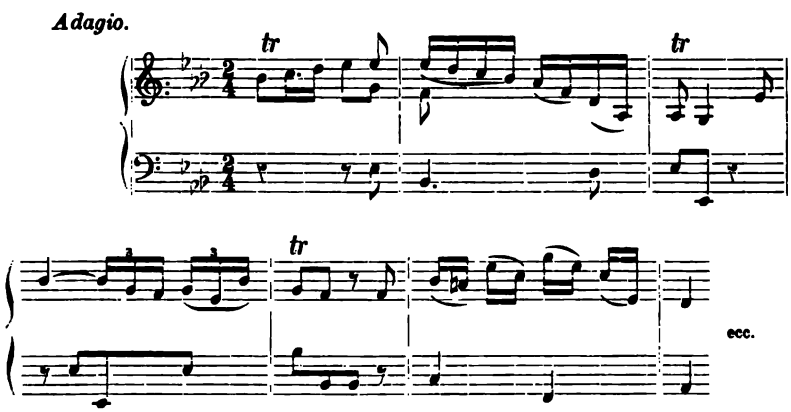


D'altra parte, anche i pezzi che compongono la suonata furono suscettibili di semplificazioni, di cambiamenti e di sviluppi meno complicati, meno appoggiati alla tecnica e più semplicemente alla melodia; e poscia queste forme, così modificate, passarono all'orchestra. Me ne fa fede qualche composizione orchestrale in forma di danza, di Jomelli, di Galuppi e di Giuseppe Sarti.

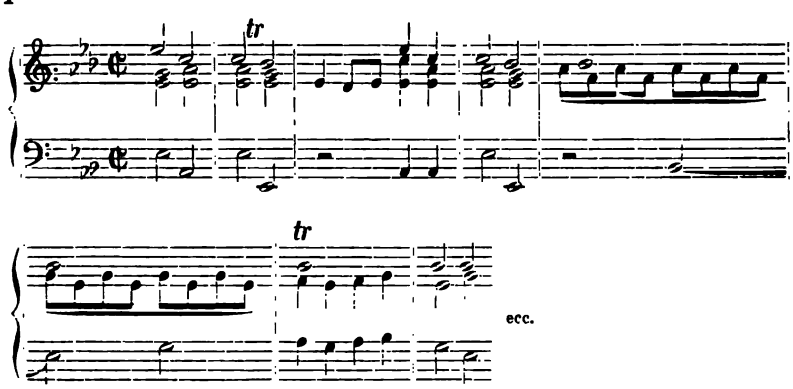
Di altri concerti per clavicembalo con accompagnamento d'orchestra parlerò più innanzi nell'apposita sezione.

Ed ora dunque è di un gruppo di insigni maestri dell'arte istrumentale italiana che ci resta a discorrere o, per meglio dire, è qualche loro opera d'importanza che verremo classificando. Questi maestri sono Pietro Nardini, Mattia Vento, Ferdinando Bertoni, Gaetano Pugnani, Luigi Boccherini, Giambattista Viotti, Felice Giardini, Gaetano Andreozzi e Giambattista Cirri. I primi sei sono ancora discretamente noti, per quanto nel modo il più superficiale; ciò che è imperdonabile è che i cultori italiani di musica istrumentale non conoscano nè anche di nome i tre ultimi, Giardini, Andreozzi e Cirri. Eppure, a mo' d'esempio, il Dr Burney, nel suo libro: *The present state of music in France and Italy* (1773), parla con entusiasmo del violinista Felice Giardini, che egli ha sentito suonare a Torino. Or bene, mentre io credo che nulla si conosca di questo compositore, sono stato a bastanza fortunato di trovare una suonata per violino e basso, composta forse circa il 1770 e dei tre tempi di cui essa consta, ne ho pubblicato due nella raccolta Boosey. Così si possano salvare dall'ingiusto oblìo degli italiani presenti altri nomi e, se fosse possibile, altre opere di grandi artisti che onorarono il nostro paese. — Io l'auguro di gran cuore ai miei connazionali, ma ne dubito. Una corrente di ignavia artistica traversa questa ormai lunga fase della nostra decadenza. Indebolito così il carattere e l'orgoglio nazionale, quando, nell'arte della musica almeno, si tende a denigrare tutto ciò che è italiano — poco importa se conosciuto o no, se antico o moderno — per esaltare tutto ciò che è forestiero, colui che cerca di volgere in vera conoscenza e in credito, l'ignoranza e la disistima che gl'italiani hanno delle cose lor proprie, ha poco o nulla da sperare. — Or vegga il lettore a qual grado di espressione, di originalità, di finezza armonica, di schiettezza, di modernità, il Giardini ha portato la suonata e pensi che, in Italia, si

resta giustamente sorpresi di simili rivelazioni, e che si giurerebbe che questa musica non può essere italiana, tanta è la diffidenza, tanto è il disprezzo di cui noi circondiamo le più belle opere d'arte del nostro passato musicale. La forma, in Giardini, è correttissima: tuttavia essa non si arroga più di quel che le spetta; poco anzi essa presume nell'importanza della intera composizione. Giacchè questa rimane al contenuto che è veramente splendido per solidità di concetti, per delicatezza e profondità di sentire. In questo caso noi ci troviamo di fronte a un artista, che seppe colorire ed unificare la sensazione di un pezzo di musica in modo superiore all'epoca sua. Nulla di più bello di questa linea dolcemente ondulata nell'*adagio:*



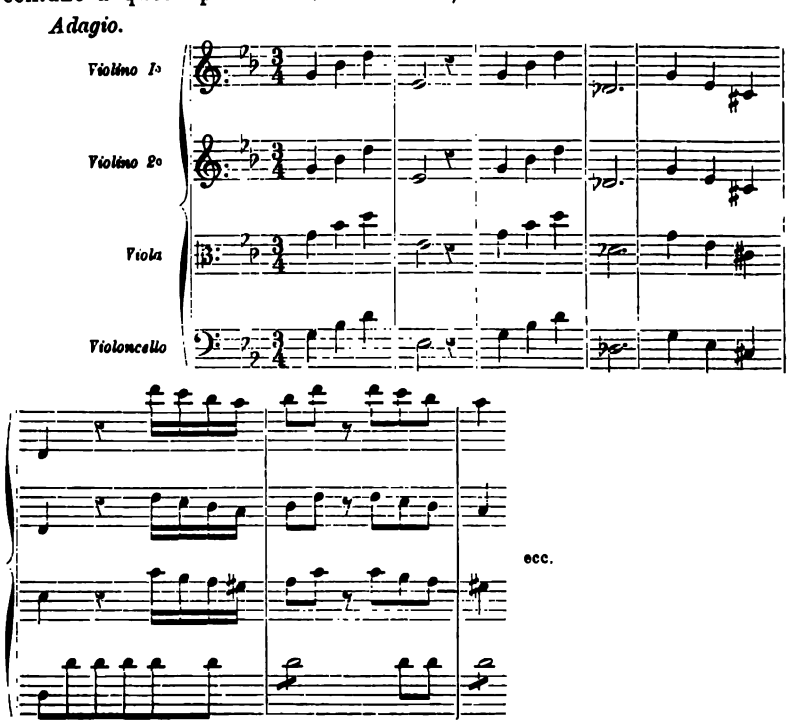
e nessuna più fervida espressione ancora. Nulla di più caratteristico, di più patetico, e insieme di più spigliato ed energico, dell'*allegretto pastorale:*



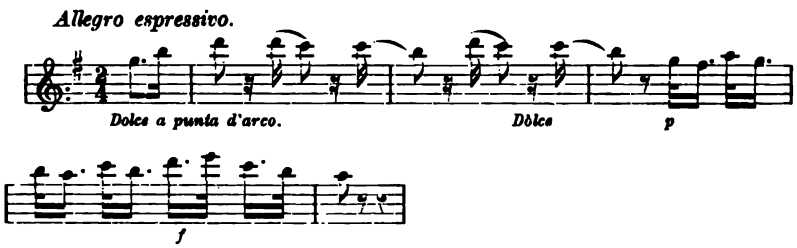
Chi metterà in luce la bella e forte musica di Felice Giardini — io non so dove sia nascosta, forse a Torino, — si renderà benemerito dell'arte italiana.

Nei quartetti di Gaetano Andreozzi noi osserviamo lo stile di Haydn. La loro forma è correttissima. Sulla base delle conquiste formali fatte dal Sanmartini, Andreozzi ha ardito di muoversi assai più liberamente e in tutta l'ampiezza della forma moderna. Il suo stile si distingue per la spontaneità e la grazia della melodia. Il basso e le parti medie sono intese secondo un concetto molto musicale, cioè quello di disegni che contribuiscano all'espressione generale. Queste parti hanno perduto qualcosa del loro valore, secondo il concetto antico della musicalità vista nella combinazione de' contrappunti; ma hanno certamente acquistato in chiarezza e sonorità. Anche la melodia ha abbandonata la voluta antica, in cui era rimasta come impigliata, ed è sull'espressione che ella fa assegnamento. Andreozzi è uno de' più arditi compositori di quest'epoca. La seguente esposizione del tema, che osserviamo nell'*adagio* del primo quartetto, non è cosa comune a quest'epoca ed è, oltre a ciò, caratteristica:

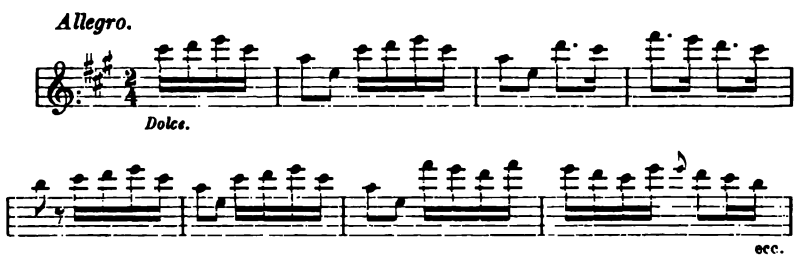
Adagio.

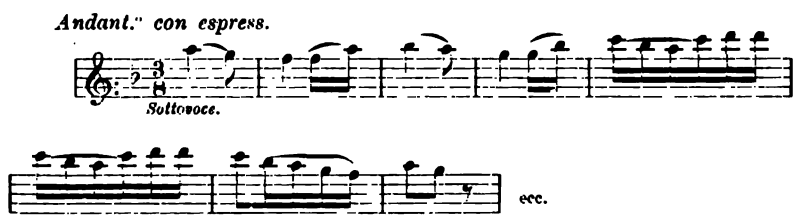


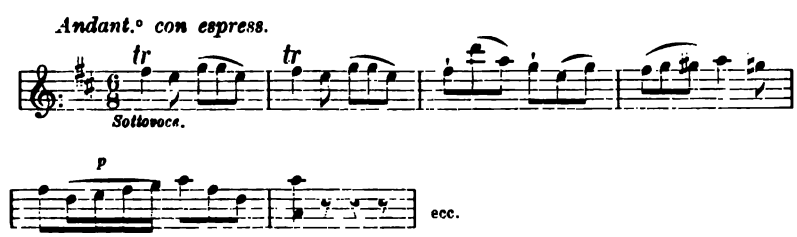
Peccato che questo compositore dia relativamente poca importanza a' suoi *adagi*. I quartetti constano di due e di tre tempi, e contengono ognuno un *rondò* finale, pezzo pieno di brio e di fattura bellissima. Il *rondò* del primo quartetto si svolge animato, scintillante, su questo tema:

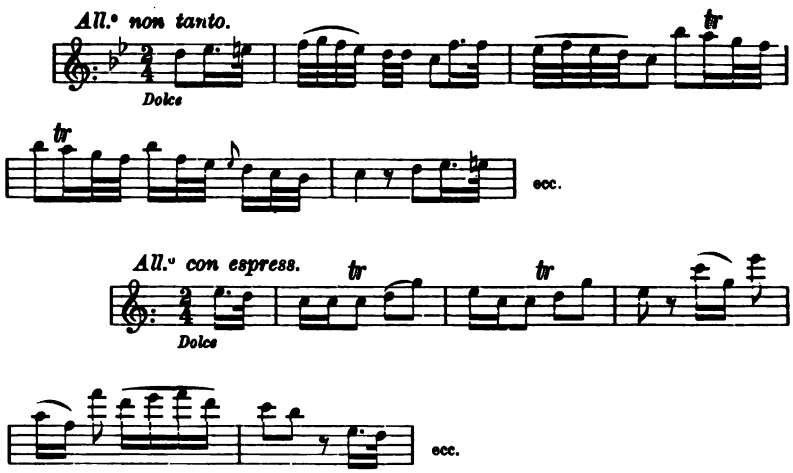


Trascrivo volentieri i temi degli altri cinque *rondò*, perchè sono tutti bellissimi:





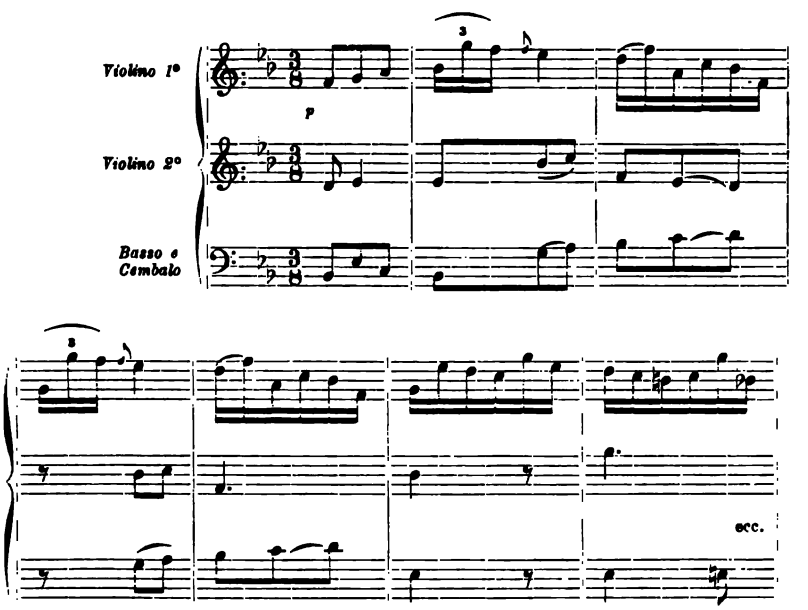




L'*adagio* di Andreozzi non ha la forma di un tempo conchiuso in sè, ma è composto preferibilmente nel carattere di un brevissimo intermedio, meno che nel *secondo quartetto*. La sostanza principale della composizione è fornita veramente dai due *allegri*. Io non capisco, se non in forza di un pregiudizio a bastanza strano, come queste opere non dovrebbero valere per la nostra cultura musicale quanto valgono quelle di Haydn, perchè esse non ci dovrebbero esser care quanto ci son care le opere di Mozart. I quartetti di Andreozzi sono fra le opere eccellenti del settecento. Egli è forse il più meraviglioso rappresentante dell'arte musicale rinnovata. Nello stesso tempo che egli nel suo stile ha evitato disegni e tritumi manierati, egli è uno di quelli, in cui l'influenza dell'arte oltramontana è visibile. Anzi in questo più che in qualsiasi altro maestro. È la scuola della espressione che soppianta quella della virtuosità. Lo sviluppo della forma è prettamente haydniano e haydniana è la stessa costruzione del motivo nei suoi caratteri esteriori, per esempio nelle leggi della periodicità; ma negli sviluppi egli resta fedele ai temi, e nell'immaginarli egli è indipendente. Egli è pure tra i maestri che sanno conservare il carattere unitario nella intera composizione, sanno trovarvi bellezza e sanno goderne, per quanto l'epoca lo consente, affermandolo in ognuna delle singole parti.

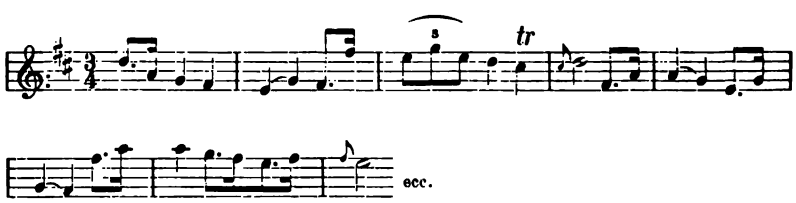
Di Giambattista Cirri pure nulla è noto nè anche al Fétis. Eppure egli è uno dei musicisti che ci offre maggior copia di opere istru-

mentali, in cui notevole è lo sviluppo della forma e la interessantissima e nuova individualità dell'artista. La prima opera del Cirri consiste di sei suonate o trii da camera a due violini e basso o cembalo, pubblicati nel 1768. Essi constano di tre tempi ognuna. Come caratteristica dello stile di queste composizioni, si può notare che la melisma convenzionale vi è del tutto scomparsa. L'idea musicale vive naturalmente della sua pura sostanza melodica, è spoglia d'artificio ed è disegnata e sentita modernamente. La melodia ama di presentarsi in una veste caratteristica, bella in sè ed espressiva. Cirri è una delle più spiccate derivazioni di Veracini, temperata dalla modernità e dallo slancio di Sanmartini e dalla scienza di Tartini. Da questo tema dell'*allegretto* finale del *sesto trio* si ha un'idea della melodia di Cirri, in una delle composizioni nelle quali il suo stile ha più ampiezza e serenità:



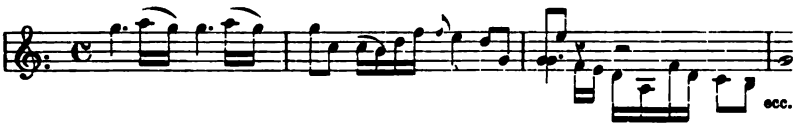
Il disegno è molto animato, in questo caso, dal colorito che deriva dall'armonizzazione. Il contrappunto è trattato largamente, con genialità, non a spese della melodia, non per renderla più significante, ma per determinarla di necessità e perchè ne avvantaggi la sua chiarezza. Il passaggio allo stile dell'*opera settima* è contrassegnato

da una notevole differenza; benchè, anche in quest'opera, influenze della scuola germanica, e specialmente dello stile di Händel, si facciano sentire, la fantasia del Cirri s'è fatta ben altrimenti moderna, ben altrimenti sicura è la sua mano. — Dell'epoca che intercede fra le due opere io non conosco nulla. — L'op. VII si compone di sei facili *soli* per violoncello con accompagnamento di basso o arpicordo, e di tre duetti per violoncelli (1). Sono, gli uni e gli altri, scritti nella forma della suonata; ma come essi costituiscono più opera di studio e di esercizio, così non ce ne occuperemo ulteriormente. Però non si può a meno di notare in essi l'eleganza della frase, la sua agile espressione e la nitida forma del tempo. Negli otto duetti per due violoncelli dell'opera ottava, delle forme di fantasia si alternano con forme di danza. Le prime si distinguono per nobiltà e varietà di stile, in cui sembra che l'autore abbia voluto render melodica e piacevole la stessa difficoltà tecnica. Le seconde, che sono minuetti, si svolgono molto spontaneamente in forma semplicissima. I due violoncelli non sempre si distribuiscono la melodia, ma la commentano, la dirigono con svelte forme di contrappunto, in cui il compositore meridionale è molto riconoscibile. Quando ciò riesce, la composizione è molto musicale, oltre che essa è sempre di ottimo effetto. I sei quartetti per due violini, viola e violoncello, pubblicati nel 1772, pel concetto non rispondono alle aspettazioni create dal Cirri colle opere antecedenti: però i tempi di danza vi sono anche migliori. Il *minuetto* sul tema:

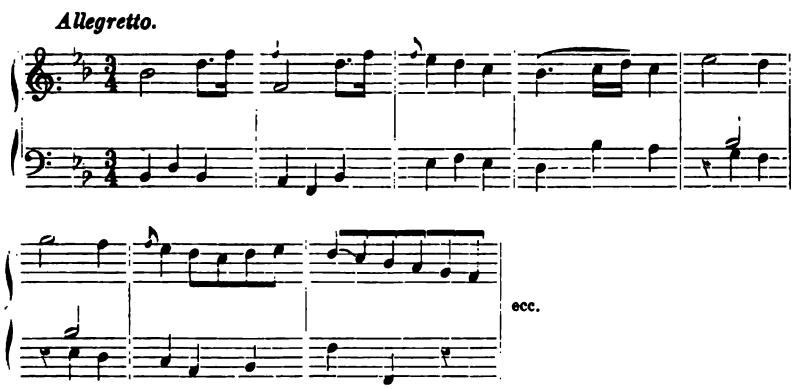


è delizioso; e l'*andante non lento* del sesto quartetto sul tema:

(1) Giambattista Cirri fu un violoncellista insigne. Egli nacque a Forlì e fu maestro del duca di Gloucester. Le sue opere, meno la prima stampata a Verona, furono pubblicate a Londra.



si svolge seguendo costantemente un'ottima figurazione. Posso assicurare che questa qualità di configurare elegantemente i temi e gli accessori manca assai di rado nelle composizioni del Cirri. Una particolarità si osserva nella forma di questi tempi: l'ingresso della seconda parte, quando la forma sia bipartita, non è caratterizzato dalla ripercussione del tema, ma da un nuovo disegno, che del tema mantiene soltanto l'andamento ritmico. Questa variante io credo possa attribuirsi alla influenza della musica istrumentale alemanna. Nelle successive opere, cioè nei duetti per violino e violoncello, del 1779, melodici tanto e tanto bene condotti, dai quali traggo questo breve saggio stilistico:



nei sei concerti a quattro parti, cioè a due violini, violoncello obbligato e basso, pubblicati nel 1880, e nei *sei soli* per violoncello nella forma di suonate, vi è la prova continua che la musica istrumentale italiana, anche per opera di questo compositore, il quale non è il solo de' suoi rappresentanti, mentre non rinuncia a nessuno dei caratteri della sua melodia plastica e sentita, ha forma che vive di continui riflessi più o meno immediati delle proprietà intime dei temi, ed anche in questo il maestro italiano gareggia coi migliori artisti forestieri dell'epoca haydniana. Cirri non è inferiore, sotto qualsiasi rispetto, ad

Haydn. L'*adagio* della sesta di queste suonate si trova nella collezione Boosey, ridotto per violino con l'accompagnamento del pianoforte. L'op. XIII di Cirri, che si compone di sei quartetti per due violini, viola e violoncello pubblicati nel 1782, non è la più geniale che ci resti di lui, ma è certo la più perfetta, considerata dal punto di vista della forma. Qui essa, infatti, è molto più unita e più nitida che nei precedenti quartetti. Lo stile è mozartiano. L'*allegro* del quinto quartetto:

Allegro maestoso.

1° e 2° Viol.

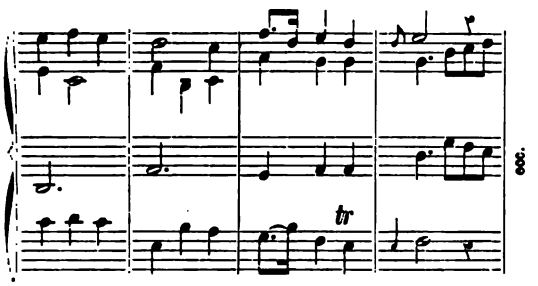
Viola

Violoncello

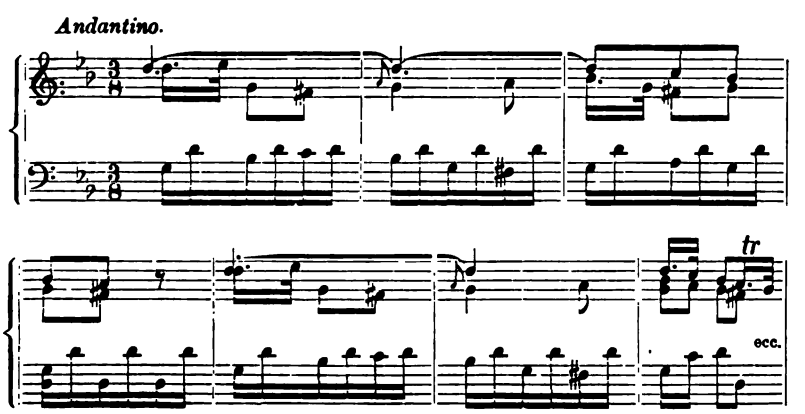
ecc.

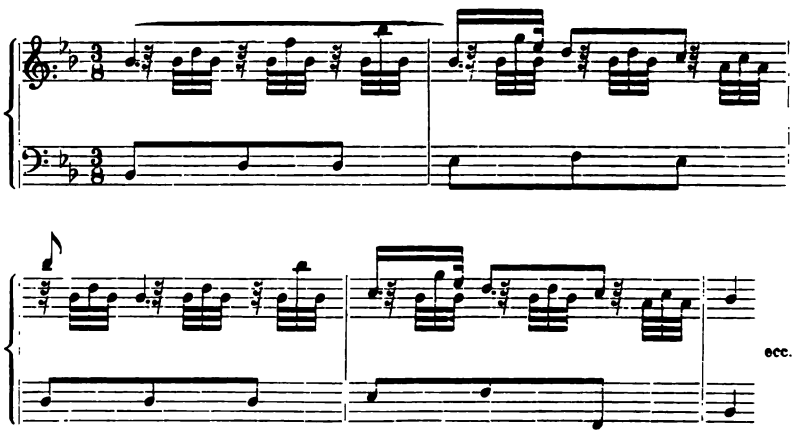
e il *largo affettuoso* del medesimo quartetto, sul tema seguente ne sono degli esempi:

Largo affettuoso.



Composizioni, nelle quali ogni cura è rivolta ad un unitario sviluppo della melodia, sono le suonate ad arpicordo e violino di Mattia Vento. Questo stile, come stile d'invenzione melodica, non è puro: la corrente della musica allemanna vi ha certo e marcatamente influito. Le dette suonate sono fra le più moderne, e si connettono, per analogia, a quelle di Mozart e di Hummel; nella forma del singolo tempo sono delle meglio sviluppate. Vi si nota di preferenza carezzata la forma del *rondò*, forma breve, però, in confronto con la stessa usata da Hummel e da Beethoven. Nell'*allegro* assoluto e nell'*adagio* essa è bipartita. I temi hanno una singolare spontaneità ed eleganza. Ho pubblicato, nella collezione Boosey, il *saltarello* della quarta suonata, composizione di una singolare scioltezza ed unità ritmica, piena di brio e importantissima, considerata sotto l'aspetto della forma. Noi la osserviamo, in fatti, improntata di un sorprendente carattere moderno. Essa tende vie più ad emancipare l'espressione e, in questo senso, contiene momenti arditissimi per l'epoca. Il *rondò* della quinta suonata ne è un saggio non senza attrattive di altra specie, prima fra tutte quella che deriva dall'elegante disegno del tema; eccolo:





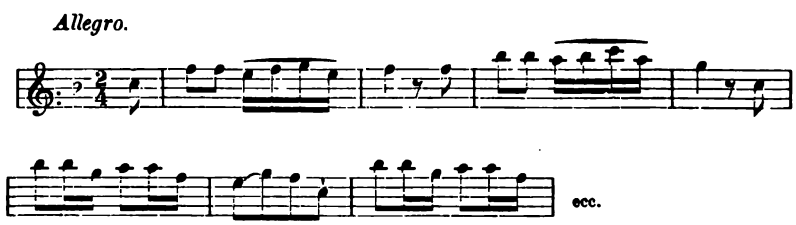
Le suonate di questo compositore sono tra i modelli fini e caratteristici della nostra musica istrumentale.

Le più belle e più classiche derivazioni della scuola di Veracini e di Tartini sono le suonate per violino e basso di Pietro Nardini. Quanto alla forma, importa fare una distinzione fra quella dell'*allegro* e quella dell'*adagio*. La prima è rigorosamente divisa in due parti. Due sono i temi. L'inizio della seconda parte ci presenta, dopo il ritornello, il tema alla dominante come la tonalità dell'apodosi, cui spetta la parte degli sviluppi. Nell'*adagio*, invece, è usata un'altra forma; benchè anch'esso consti di due temi, pur tuttavia non ha ritornello in generale, e il discorso della melodia si prolunga sciolto da formule sino alla ripresa del tema principale verso il fine. Non sempre poi questo tema è riprodotto nella sua forma primitiva, quantunque se, anche presentato in diverso modo, egli sia non di meno perfettamente riconoscibile nella forte analogia della linea e negli accenti del ritmo. Per ciò, carattere essenziale dell'*adagio* di Nardini è la sua concettosità, conseguente da una successione di pensieri che si appartengono vicendevolmente, l'uno dei quali immette nell'altro, riuscenti complessivamente in un tutto ordinato e scorrevole, apparentemente libero dalle convenzioni formali e per ciò tanto più nuovo e simpatico. Il suo stile ha una singolare pianezza, in cui le immagini succedonsi nobili e calme, non sempre limitate in una melodia periodica, in un'euritmia rigorosa e perciò a noi moderni tanto più care e famigliari. Nardini, e pel carattere proprio della sua melodia

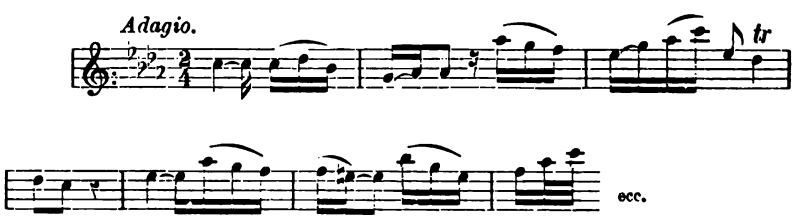
e per le due specie di forma cui egli s'attiene, la prima schiettamente italiana e la seconda sua propria personale, è, con Pugnani, il più italiano fra i compositori che appartengono a questo gruppo. Egli è uno fra i principali nostri autori classici da raccomandare alla gioventù d'Italia che studia da vero, se essa vorrà sul serio che la nostra arte abbia l'avvenire ed il credito che ognuno di noi le augura dal profondo del cuore. Nella collezione Boosey il lettore troverà, ridotto coll'accompagnamento del pianoforte, l'*adagio* della quinta di queste suonate.

Ferdinando Bertoni chiude, si può dire, il periodo brillante, l'ultimo e il più romantico periodo della vera musica istrumentale italiana. I suoi sei quartetti per due violini, viola e violoncello offrono una continua prova che il suo stile è quello che più di tutti si è piegato alle esigenze della nuova epoca — esigenze del sentimento — e si è assimilato i caratteri della riforma musicale che viene dal nord. È in una nuova fase che entra, con Ferdinando Bertoni, la musica da camera, nella fase, in cui il sentimento predomina e la musica cessa di essere considerata astrattamente. — Nessuno degli istrumentalisti italiani, nè prima, nè dopo di lui, è stato come lui dotato di tanto calore intimo. Nessuna meraviglia che in Bertoni, alle volte, il disegno della melodia lasci a desiderare: il colorito e l'espressione affacciano nuovi, quasi eguali, diritti. La musica istrumentale, la musica pura, si metteva or fa un secolo decisamente su questa strada e, condotta da un genio musicale di inaudita potenza, riuscì in breve a percorrerla tutta. — Leggete, tra questi quartetti, quelli in *do minore,* in *si bemolle*, in *fa*, in *mi b*, tanto per citarne qualcuno, e, vedrete se il mio concetto sia giusto. Ne lascio giudice il lettore. I quartetti di Bertoni constano di tre tempi. Il suo stile è una conseguenza della fusione di elementi di espressione musicale italiani e tedeschi. Ciò si rileva anche dalla costruzione della melodia molto riservata, composta, limitata negli slanci della fantasia, circospetta nella scelta, nell'uso delle melisme, le quali sono di tale indole, che tengono ad una significazione melodica e prevengono Beethoven; lo si rileva anche dall'armonizzazione, che è la più scelta, fina, parlante, e dagli elementi accessori che completano le parti di ripieno. Un esempio completo dello stile usato in queste composizioni di Bertoni io l'ho dato pubblicando, nella raccolta Boosey, l'*adagio* del

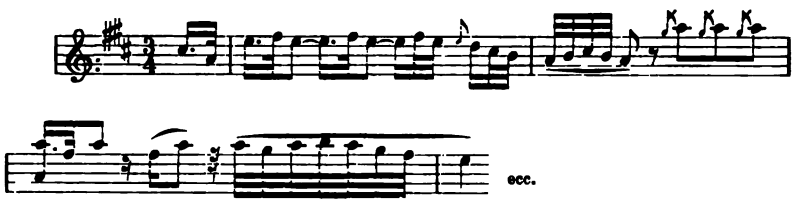
quinto quartetto, il quale persino al pubblico di una città italiana ha fatto un'impressione che dovrebbe insegnare qualche cosa. Un altro carattere dell'accennata fusione di elementi italici e tedeschi consiste nella corrispondenza esatta delle modulazioni, nella prima e nella seconda parte della forma. Chi regolò così esattamente questa corrispondenza fu, primo di tutti, Sanmartini; e chi le diede risalto e la ampliò fu Haydn; con questo maestro risultò anche una maggior scioltezza e padronanza nell'ambito della forma stessa, che è rimarchevole in Ferdinando Bertoni. Nella forma, dopo il ritornello, all'inizio della seconda parte, egli introduce delle varianti, sia che si tratti dell'*allegro* o dell'*adagio*. Pare che l'artista anzi voglia conferire un significato proprio e maggiore al suo distacco, molto marcato, dal formalismo rigido, che aveva fatto consuetudine l'entrata del tema alla dominante. Nei quartetti di Bertoni voi sentirete spesso non solo Mozart ma anche Beethoven e Spohr. Il quinto quartetto, in *fa*, il primo in *si bemolle*, il secondo in *la maggiore*, rimarranno prove indelebili di quel che la musica italiana potè di più nobile, di più sentito, in questo genere. Dev'essere molta tristezza nella coscienza di coloro che non comprendono questo semplice, questo intimo bello! Leggete il *rondò* del quinto quartetto col tema:



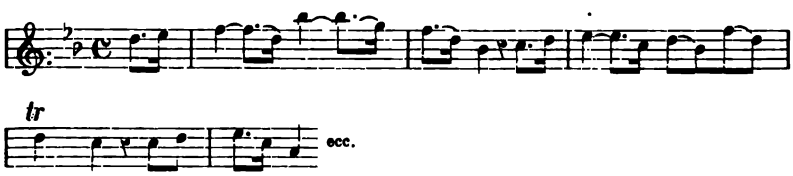
l'*adagio* del terzo quartetto:



l'*andantino cantabile* del secondo:



l'*allegro* moderato e il minuetto del primo. Trascrivo anche il tema del minuetto, perchè esso è passato identico, forma e sostanza, nell'*allegro assai* — *Alla danza tedesca* — che si trova nel quartetto in *Si bemolle*, Op. 130, di Beethoven.



Leggete, leggete le opere di Ferdinando Bertoni, io dirò come Coleridge diceva di Shakespeare, e se non ne comprenderete la bellezza, voi correte rischio di non poterla comprendere.

Nelle sei suonate per violino e basso di Gaetano Pugnani la forma è di nuovo regolarmente bipartita: essa si mantiene fra limiti più decisi e più stretti che in Bertoni. Lo stile ha una grande ampiezza e significazione melodica; la sua forza d'espressione, tutta speciale nell'*adagio*, è determinata dall'efficacia di un disegno nitido, incisivo, in cui la linea è lanciata sui varî registri del violino. Lo stile del Pugnani, per ciò che si riferisce al carattere della melodia, schiettamente italiano, è più puro di quello di Bertoni e di Cirri. Egli modernizzò Veracini e Locatelli e, con Nardini, rappresenta il meglio della nostra classica melodia. Anzi, per alcuni caratteri, che mostrano il Pugnani come più refrattario all'influenza dell'arte germanica, innanzi tutto, ad esempio, pel carattere della melodia, poscia per quello specificamente italico delle variazioni e delle figurazioni, egli conserva più pure le tradizioni di quella plastica bellezza, che basta

a sè e di poco s'aumenta coll'espressione. Ciò caratterizza precisamente la individualità artistica del Pugnani, che si distingue tra molti suoi contemporanei. Quest'arte sì pura e sì fina passò direttamente nelle mani di G. Batt. Viotti, un buon maestro. Egli incominciò coll'imitare strettamente lo stile del suo maestro, il Pugnani; ma ampliò poscia la forma e mentre, così puro come l'aveva ricevuto, mantenne il disegno della melodia nell'*adagio,* egli arricchì di nuovi svolgimenti tematici il tempo dell'*allegro;* per vero dire egli esagerò nell'uso delle melisme e della figurazione, in cui si lasciò spesso trascinare dal capriccio. Questi caratteri si notano più specialmente nei suoi *concerti* per violini Op. 22 o 24, nel *trio* per violino viola e basso Op. III, e nei *duetti concertanti* a due violini. Nel *trio* di Viotti, in generale, il basso ha poca importanza melodica, come in Bertoni; così dicasi pure del secondo violino; troppa invece ne ha rispetto al primo violino: e questo è l'unico carattere che collega il Viotti all'antica scuola italiana.

Nella forma, Luigi Boccherini, colle sue numerose composizioni istrumentali non alterò nulla, sia nelle suonate a violino e basso, che nei quartetti, nei quintetti, ecc. e nelle sinfonie. Egli fece uso di una forma liscia, rinserrandosi spesso nella bipartizione, quasi si trattasse di elaborare delle formule astratte, cui non si curò di dare un contenuto importante. La sua composizione, però, è debole ed effeminata. Egli diede ingenuamente quando una melodia propria più apprezzabile pel colorito di qualche effetto, che per vero valore musicale, quando una melodia assimilata, che è dell'Haydn diluito. Il suo stile, ad eccezione delle sinfonie, che rappresentano una decadenza assoluta, è ancora in qualche guisa tollerabile nell'*adagio* e nel *minuetto:* in pochissimi *finali* egli si difende da una stucchevole leziosità.

Viotti e Luigi Cherubini sono gli unici due rappresentanti di questo indirizzo serio della musica istrumentale in Italia, nel periodo che segue l'ultimo suo breve ma vivo splendore prima di morire. E sono gli unici due rappresentanti in mezzo ad una piuttosto numerosa schiera di decadenti, di frivoli, di pseudo-artisti, come Radicati, Rolla, Benincori, Gasse, Mortellari, Fesca, etc. Ma Viotti e Cherubini di artisti italiani non hanno ormai più che il nome, come Muzio Clementi. Lo stile della musica di concerto e di camera si è già cam-

biato a quest'epoca. Le importazioni dell'arte nordica vi hanno sempre più affermata la loro influenza. Quanto si riscontra di peggio effetti, in questa agonia della musica istrumentale italiana, fu riprodotto nelle orribili contorsioni della così detta sinfonia, ossia dell'*ouverture* per orchestra, in cui, fatte poche eccezioni, fu il teatro che pagò le spese della volgarità e della nullità musicale. Ma questi fatti rimangono fuori dell'ambito, dal quale io mi sono proposto di non allontanarmi.

(Continua).

L. Torchi.

Genesi della Musica.

(Continuaz., V. vol. VII, fasc. 1°, pag. 34, anno 1900)

Capo XI.

Della quantità o del valore dei suoni nel tempo, e del tempo pari e dispari, forte e debole.

La quantità in ordine ai movimenti che si compiono nel tempo significa la maggior o minor durata dei movimenti stessi, o dell'intervallo o spazio di tempo che passa tra un movimento e l'altro; quindi relativamente al suono corrisponde alla maggior o minor sua durata, ovvero a quello spazio maggiore o minore che intercede tra un suono e l'altro. Il suono che si esprime dall'artista può continuarsi per un tempo più o meno lungo, come può ripetersi a colpi con intervalli più o meno lunghi. La quantità dei suoni si esprime con figure musicali, come dicemmo, quali sono la *lunga*, la *breve*, la *semibreve*, la *minima*, la *semiminima*, la *croma*, ecc. ecc., che diconsi *note*, e a ciascuna *nota* corrisponde una pausa. Le note hanno un valore di tempo positivo e significano il suono continuato per un tempo più o meno lungo, e le pause hanno un valore negativo, e significano lo spazio o il silenzio che intercede tra un suono e l'altro. Questo valore non è casuale od arbitrario, ma basato sulla natura delle vibrazioni che costituiscono il suono stesso.

E di fatti colla divisione del sonometro in 2, 3, 4, 5, ecc., parti, si ottengono dei suoni diversi e sempre più acuti che si dicono *consoni*,

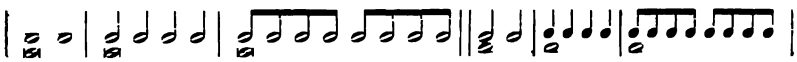
i quali rappresentano ciascuno una serie di vibrazioni proporzionata con quella fondamentale. Se il sonometro nella sua totalità produce un suono di una vibrazione doppia al minuto secondo, diviso a metà le due parti producono ciascuna un suono di un periodo od *ottava* più acuto, le vibrazioni del quale sono il *doppio* veloci, cioè di 2 vibrazioni doppie al minuto secondo. Per conseguenza il suono corrispondente al fondamentale, o al totale della corda vibrante, vale il doppio di quello dato dalla divisione per 2, poichè la vibrazione del primo dura un tempo doppio, ossia quanto due del secondo. Chi dividesse in seguito il sonometro in 4, 8, 16, ecc., parti, il suono che ne deriva per causa di tale divisione è progressivamente più acuto di un numero doppio di vibrazioni; e il suono, che è sempre di un periodo superiore volta per volta, sarebbe prodotto da 4, 8, 16, ecc., vibrazioni al minuto secondo.

Le vibrazioni pertanto del suono fondamentale costituiscono la misura del tempo; e quindi è chiaro, che una vibrazione del suono ottenuto colla divisione per 2 del sonometro vale la metà di quella del suono fondamentale, e una vibrazione del suono del 2° periodo ottenuto colla divisione per 4 vale $\frac{1}{4}$, e quella del terzo periodo ottenuto colla divisione dell'8 vale $\frac{1}{8}$, e così di seguito. Questi movimenti adunque sono benissimo significati nel loro valore dalle note *lunga*, *breve*, *semibreve*, *minima*, *semiminima*, *croma*, ecc. Tralasciando le due prime cadute in disuso, la *semibreve* rappresenta ora il valore di una battuta che è l'unità di misura del tempo, la *minima* vale una $\frac{1}{2}$ battuta e quindi la metà della semibreve; la *semiminima* vale $\frac{1}{4}$ di battuta, e la croma, $\frac{1}{8}$; e così di seguito la *semicroma*, ecc.

Questa diversa durata delle vibrazioni, dà la proporzione della diversa durata dei suoni che si riproducono artificialmente; e il valore delle note che li significa suppone necessariamente la misura del tempo. Il tempo risultante dal movimento delle vibrazioni che si raddoppiano ad ogni *periodo*, od *ottava*, è un tempo *pari*, poichè i numeri che lo rappresentano, 2, 4, 8, 16, ecc., sono pari. Veggasi ora come si esprimono i movimenti del suono fondamentale e quelli dei suoni del primo, secondo, terzo, ecc., periodo colle figure musicali, rappresentando il suono fondamentale colla *semibreve* che equivale

all'unità di battuta (1). Ogni nota rappresenta dei movimenti di suoni espressi ad arte, questi movimenti sono proporzionati ai movimenti

Fig. 1.



delle vibrazioni e ne seguono esattamente l'ordine rilevato dagli sperimenti fatti sul sonometro. È ben vero che l'orecchio non distingue il suono se non ad un numero di vibrazioni superiore alle 24 per minuto secondo, ma per fare un'analisi accurata sui corpi sonori e per meglio distinguere le differenze e le proporzioni è necesssario ingrandire le parti stesse e gli stessi movimenti, a quella guisa che fa l'occhio nell'analisi di un corpo ingrandendolo col microscopio.

Colle suddette divisioni il sonometro si distingue in parti vibranti, ciascuna delle quali rappresenta una serie di vibrazioni che si raddoppia in velocità ad ogni periodo, e rappresenta in pari tempo un consono di un periodo sempre più acuto. La figura esprimente il suono fondamentale è quella che determina la misura del tempo nonchè il valore delle altre esprimenti i consoni o i suoni dei periodi più acuti. Quindi da un periodo all'altro si ha sempre il raddoppio dei movimenti i quali, al pari delle note che li significano, essendo il doppio più veloci, hanno un valore nel tempo della metà rispetto al periodo

---

(1) Faccio uso della figurazione musicale di mia invenzione, il cui valore è indicato unicamente dalle *code*, e il grado dalle righe e spazii e dalle note aperte e chiuse, unendovi l'esempio secondo il sistema vigente (V. il libro altre volte citato: « *L'Armonia e Melodia musicale* », Roma, 1897). Per maggiore chiarezza riprodurrò la figurazione col valore delle note e la loro disposizione nella scala.

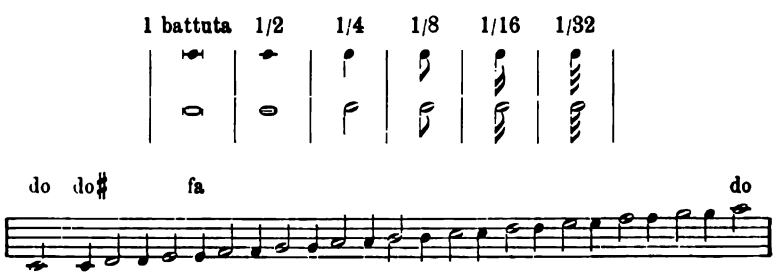
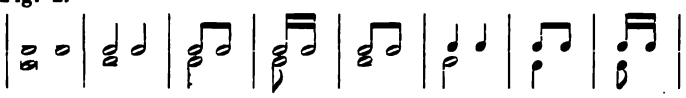


Fig. 2.

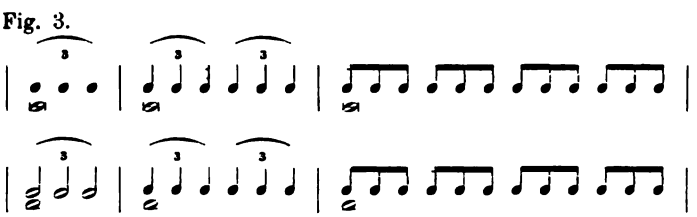


inferiore. Il movimento delle vibrazioni dei suoni di periodo è pari, e questo viene sempre determinato dalla serie del periodo superiore e non dal fondamentale che rappresenta l'*unità* di tempo o di misura. Il *tempo pari* adunque è quello che misura una serie di movimenti di numero pari.

Ma se vi è il tempo *pari* successivamente vi deve essere anche il tempo *dispari*, ed è quello che misura una serie di movimenti di numero dispari, ed anche questo tempo viene determinato dall'analisi sperimentando i corpi sonori.

Colla divisione del sonometro in tre parti, si ottiene un suono più acuto di quello del primo periodo. Questo suono in ordine al periodo stesso è intermedio, ossia frazionario del periodo stesso e corrisponde ad un 7° grado cromatico o *quinta* della scala diatonica sopra il primo periodo. Dividendo il sonometro in 6 ed anche in 12 parti, si ottiene un suono parimente frazionario come il suddetto, ma di uno o due periodi più acuto. Il suono fondamentale sta in proporzione con questo nuovo suono frazionario come 1 a 3, e con quelli di uno o due periodi più acuti come 1 a 6, e come 1 a 12, ecc., Quindi se il fondamentale è rappresentato da una vibrazione, o da un movimento, il primo suono frazionario sarà rappresentato da tre vibrazioni o da tre movimenti. Con questa diversa divisione del corpo sonoro per 3, si ha la prima diversità di tempo, mentre prima era *pari* ora è *dispari;* e si può esattamente esprimere colle figure musicali nel modo seguente:

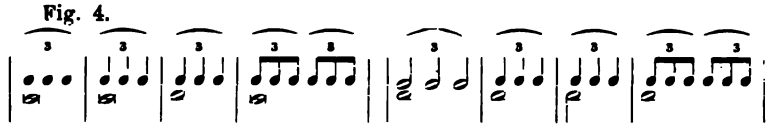
Fig. 3.



I movimenti relativi a questo primo suono frazionario determinano la divisione del tempo, ossia dicono in quante parti o in quanti movimenti si divide il suono o nota fondamentale rappresentante la misura

del tempo o la battuta. Se tre sono i movimenti, in tre tempi si dividerà la battuta; è sempre il movimento più celere quello che determina la divisione del tempo e il valore delle note nella battuta. Eccone gli esempi:

Fig. 4.



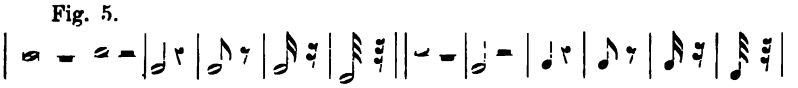
Viceversa poi si determina il valore delle note e dei movimenti determinando la divisione del tempo, e l'uso più comodo e comune è quello di porre il segnale di questa divisione indicandone il rapporto numerico con una frazione propria od impropria che sia come:

$$\frac{3}{1},\ \frac{3}{2},\ \frac{3}{4},\ \frac{6}{4},\ \frac{6}{8},\ \frac{9}{8},\ \frac{12}{8}.$$

Queste frazioni che si usano per determinare il valor delle note in tempo dispari, sono in rapporto col tempo pari, ossia col valor delle note in tempo pari. Il numeratore indica la divisione in 3, 6, 9, 12 movimenti di quelle note che ne rappresentano 1, 2, 4, 8 in tempo pari. Quindi la nota che rappresenta il movimento più veloce che è indicata dal numeratore della frazione, corrisponderà ad $\frac{1}{3}$, o ad $\frac{1}{6}$ o ad $\frac{1}{9}$ ovvero ad $\frac{1}{12}$ di battuta. Quando il numeratore delle suddette frazioni è numero pari, come il 6 e il 12, rappresenta il raddoppio o il quadruplo di tre e quindi il suono di un periodo o di due, più acuto del primo suono frazionario.

I movimenti dei suoni impressi ad arte possono esser continuati per un lungo tempo, ovvero interrotti con piccolo o notevole spazio di tempo a similitudine di varie serie di colpi. Lo spazio che corre tra un suono e l'altro quantunque sia silenzio, pure nel tempo rappresenta una quantità, e in musica questo valore negativo è indicato da certi segni dette pause. Ad ogni nota corrisponde una pausa del medesimo valore come può vedersi nella fig. 5ª.

Fig. 5.



Il valor delle pause corrisponde negativamente alle note che rappresentano. Queste pause sono un ritrovato dell'arte e si rendono ne-

cessarie per mantenere integra la misura del tempo, e si adoprano perciò a compiere la battuta in mancanza delle note esprimenti il suono. La pausa inoltre ha una parte interessantissima nella composizione, e serve a distinguere le frasi, gl'incisi, e i periodi musicali, come vedremo parlando del ritmo.

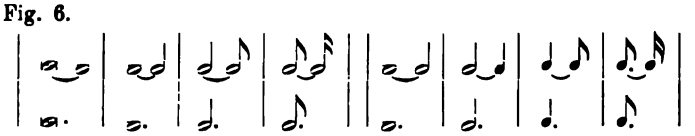
Proseguendo gli sperimenti del sonometro, dividendolo in altre parti, cioè in 5 o in 7, o in 9 parti, si ottengono altri suoni, il movimento dei quali è sempre in rapporto col fondamentale e con quelli di periodo in movimento pari o dispari, come abbiamo detto per 2, cioè o 4, od 8, ecc., ovvero per 3 o per 6. Il secondo suono frazionario che corrisponde al 4° grado cromatico, o alla *terza maggiore* della scala diatonica, è in rapporto di 4 a 5 ed equivale ad $\frac{1}{4}$ del periodo. Il movimento delle vibrazioni è pari rispetto al fondamentale. Il terzo suono frazionario che si ottiene col dividere il sonometro per 7, corrisponde al 10° grado cromatico, o alla *settima* di *dominante* nella scala diatonica. Questo è in rapporto di 4 a 7 ed equivale a $\frac{3}{4}$ del periodo stesso; e il movimento delle vibrazioni è di tempo dispari come si vede dalla frazione stessa. Anche gli altri suoni che si ottengono colle ulteriori divisioni del sonometro, corrispondono ad un movimento pari o dispari, e si può asserire senza tema di errare, che le proporzioni dei consoni col fondamentale corrispondono ai numeri 2 e 3. Queste proporzioni del resto non si limitano soltanto ai suoni che si ottengono col sonometro ma corrispondono eziandio a quelli della scala diatonica e cromatica che si deducono razionalmente dalle proprietà dei suoni stessi del sonometro, come diffusamente ho dimostrato in una mia pubblicazione intitolata: *Armonia dei suoni col vero Corista o Diapason Normale;* e nell'altra più volte citata: *Armonia e Melodia Musicale.*

Una tale asserzione è corroborata dalla prova inoppugnabile dei fatti, poichè ogni composizione musicale trova il suo svolgimento naturale o nel tempo pari, o nel tempo dispari, nè sentesi alcun bisogno di altre misure o divisioni di tempo. Se pure si cita qualche raro esempio di battuta corrispondente a cinque movimenti, questa non è che una divisione mista di 2 e di 3 movimenti o viceversa, che appunto dicesi tempo misto. Questo movimento è proprio della poesia e del canto gregoriano, come dimostrerò in seguito; ciò non reca meraviglia se si considera che tanto la poesia come il canto gregoriano non

avevano progredito abbastanza per giungere alla perfezione della musica moderna. La divisione del tempo è un risultato dell'esame analitico dei suoni che si è ottenuto in seguito allo studio delle leggi, dell'armonia e del contrappunto.

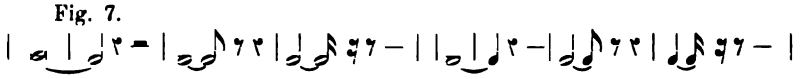
Il tempo pari adunque ha il suo fondamento nel rapporto delle vibrazioni che passa tra il suono fondamentale e quello di periodo che si ottiene colla divisione per 2, e il tempo dispari nel rapporto che passa tra il fondamentale e il 1° suono frazionario. Confrontando questo suono non col fondamentale ma colla base del suo periodo la proporzione delle vibrazioni corrisponde alla frazione impropria $\frac{3}{2}$, che equivale ad $1 + \frac{1}{2}$ ossia $B + \frac{1}{2}$. Se per esempio la base di un periodo o la tonica *do* fosse di 24 vibrazioni, il *sol* suo 7° grado o *quinta*, avendone una metà di 24 in più, sarebbe di 36 vibrazioni. Anche questa proporzione e questa quantità è significata colla figurazione musicale aggiungendo un punto alle note; questo appunto accresce di una metà il valore alla nota che lo precede. Vedi la fig. 6ª.

Fig. 6.



Anche il 2° suono frazionario corrispondente al 4° grado o terza maggiore può esattamente rappresentarsi colle note musicali. La proporzione di questo suono, colla base del periodo, corrisponde alla frazione $\frac{5}{4}$ ossia a $B + \frac{1}{4}$. Se la base *do* fosse di 24 vibrazioni, il 4° grado *mi* ne avrebbe $\frac{1}{4}$ di 24 in più, cioè 30 vibrazioni. Ecco come si significa col valor delle note questa proporzione:

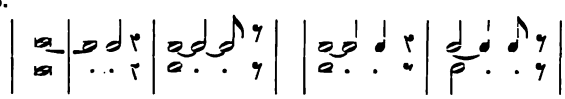
Fig. 7.



Volendo significare la durata di una nota oltre il proprio valore si aggiunge altra quantità espressa da un'altra o più note, e si fa uso di una legatura che indica appunto la continuazione di un suono o della voce per quello spazio di tempo voluto, sia che si comprenda nei limiti di una battuta, sia che ecceda di una o più battute.

Il 3° suono frazionario del periodo, che si ottiene colla divisione per 7, corrisponde al 10° grado o *settima* di *dominante* e la sua proporzione corrisponde alla frazione impropria $\frac{7}{4}$ ossia a $B + \frac{3}{4}$. Se per esempio la base *do* ha 24 vibrazioni, il 10° grado ne avrà $\frac{3}{4}$ di 24 in più, cioè 42. Anche questa proporzione nel tempo si può benissimo esprimere colle note musicali aggiungendo ad una nota due punti. Il primo punto, come abbiamo veduto accresce di una metà ovvero $\frac{2}{4}$ il valore della nota che lo precede, e il secondo punto accrescendo ancora di una metà il valore del primo punto, rispetto alla nota cresce di $\frac{1}{4}$ che aggiunto agli altri due formano $\frac{3}{4}$ in più del valore della nota stessa.

Fig. 8.

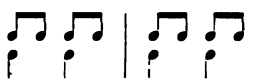


Colle figure musicali, coi punti e colle pause si possono esprimere diverse quantità che si compiono in una unità di misura, la battuta; e questa si può dividere in più parti pari o dispari. Dalle diverse divisioni del sonometro si ottengono diverse serie di vibrazioni simultanee i cui movimenti hanno un valore diverso. Queste quantità si esprimono per mezzo di note musicali, e senza dubbio quella che occupa nella battuta maggior spazio di tempo è la più importante. Per la stessa ragione tra le diverse parti di una battuta la più importante è quella occupata da una nota di maggior valore. Così una nota breve è principale di fronte ad una semibreve, ad una o più minime e semiminime, ecc., e per conseguenza la nota di maggior valore deve occupare la parte migliore della battuta, a meno che l'arte non trovi qualche espediente per variare la legge naturale come avviene usando la sincope. Sebbene la quantità o il valore dei movimenti non sia il solo elemento di cui si compongono i suoni, e perciò la musica, pure ne è il principale ed il più essenziale, e il musicista, al pari del poeta, deve tenerne conto grandissimo.

Si è detto che il 4° grado, o terza maggiore, determina la divisione della battuta in 4 parti, il che corrisponde a dare alla battuta del tempo quattro movimenti come nel tempo ordinario. Ciò sem-

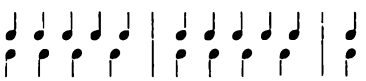
brerà strano dal momento che il numero fattore di questo suono è il divisore 5; ma pure dal fatto apparisce chiarissimo che il 4° grado determina non solo l'accordo e la tonalità maggiore, ma anche il tempo detto comunemente *ordinario*.

Il tempo ordinario senza dubbio corrisponde al tempo a cappella raddoppiato, ma pure presenta una diversità. Il tempo a cappella ha tutti i movimenti di numero dispari che sono forti, e quelli di numero pari che sono deboli; ed è perciò che dei suoi movimenti uno è in battere e l'altro in levare. Il tempo ordinario considerato come raddoppio del tempo a cappella, ha il 1° e 3° movimento forti, ed il 2° e 4° deboli, e si dimostra colla seguente figurazione:



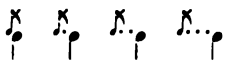
ma può anche avere i due primi movimenti forti, e deboli i due ultimi: e di fatto si esprime con due in battere e due in levare.

Questo secondo moto si dimostra allo stesso modo con cui dimostrano i due primi movimenti forti nel tempo dispari. I movimenti di questo 2° consono frazionario con quelli della base stanno come 5 a 4, e perciò la sua proporzione è $\frac{5}{4}$. Riproducendo fedelmente questi movimenti con note musicali si avrà la seguente figurazione.



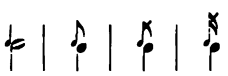
Come si vede gli incontri delle note, eseguendole simultaneamente, s'hanno al primo movimento della battuta, determinato dalle semiminime più gravi in quarto. Le semiminime più acute eccezionalmente sono 5 invece di 4, ed hanno un movimento più rapido, per cui il 2° movimento precede a brevissima distanza il 2° della serie più grave. Il 2° movimento quantunque men forte del primo è però più forte del 3° e del 4°, poichè la 2ª nota sovrapposta appoggia sulla seconda della più grave, e nessuna delle altre più acute si avvicina alle più gravi tanto quanto questa, che anzi le altre vanno mano mano allontanandosi, rendendo più grandi gl'intervalli di tempo tra i movimenti superiori e quelli inferiori. Volendo esprimere questi

intervalli con note essi si possono significare molto approssimativamente così:



Non v'ha dubbio che il primo esempio esprime più forza del secondo, e questa del terzo a causa dell'intervallo sempre più crescente.

Anche in questa combinazione si verifica quello che notammo parlando dell'accento delle parole, che cioè: una sillaba su cui cade l'accento è preceduta da un'altra sillaba relativamente più breve, e quanto più questa è breve (e quindi l'intervallo più piccolo) e tanto più acquista forza l'accento. Nella parola come nella melodia i movimenti non possono esser simultanei, ed essendo successivi ossia di seguito l'uno dopo l'altro, quanto più questi sono vicini tra loro e più si confondono e quasi s'immedesimano; in tal guisa l'udito riceve una sensazione più forte, quasi fossero due movimenti simultanei. Gli esempi seguenti provano questo asserto, ed è facile osservare la forza progressiva che si manifesta mano mano che diminuiscono di valore g'intervalli tra i due movimenti; come:



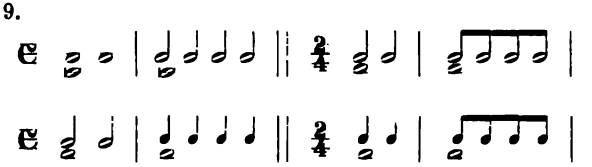
Ecco il perchè l'accento include maggior quantità, maggior forza, e nel tempo occupa il movimento più forte o principale.

Si è visto come una battuta pari o dispari che sia ha proprii dei movimenti forti e dei movimenti deboli. Se però si osserva con attenzione una melodia si troverà che anche tra le diverse battute ve ne sono di quelle che hanno diverso carattere dalle altre a seconda delle note che le compongono. Come vedremo in seguito vi sono note che vanno in tempo forte ed altre che vanno in battuta forte ed altre in battuta debole, ma di ciò diremo nella disposizione dei diversi gradi del suono per gravità ed acutezza.

Cogli sperimenti del sonometro oltre alla dimostrazione della durata dei movimenti dei suoni, nel tempo pari e dispari, si dimostrano altresì i caratteri proprî della misura del tempo, cioè della battuta. Si è veduto come le vibrazioni si raddoppino da un periodo all'altro e come se ne rappresenti, nella 1ª e 2ª figura, il valore e il loro

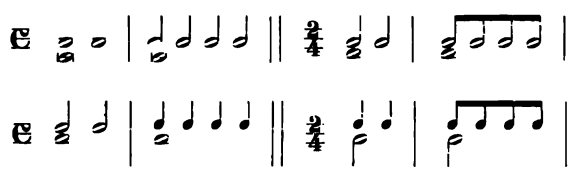
movimento simultaneo con figure musicali. La battuta per tali movimenti assume nelle diverse parti caratteri o qualità diverse. Incominciamo ad esaminare la battuta di due movimenti, uno in *battere* e l'altro in *levare*, come nella battuta o tempo a *cappella*, o nella *dupla*, che è la misura la più naturale e che per prima si ottiene dagli sperimenti. Questa si esprime con le note musicali nel modo seguente:

Fig. 9.



I movimenti essendo simultanei, sono due nel primo tempo ed uno nel secondo: e così il suono più grave batte contemporaneamente col primo della serie più acuta, e l'altro, o gli altri, vanno soli. Ne segue per conseguenza che il primo tempo è forte, e debole il secondo; poichè due movimenti imprimono nell'udito sensazione più forte di quella prodotta da un solo: *vis unita fortior*. Altrettanto dicasi, se col suono fondamentale, o più grave, si unissero suoni di altri periodi od anche suoni frazionarii; in quel tempo in cui gl'incontri dei movimenti sono maggiori, ivi si ha il *tempo forte*, ed ove non si hanno incontri, o dove se ne hanno meno si ha il *tempo debole*.

Incominciamo dalla battuta in due movimenti, che è la più naturale e la prima che sperimentasi sul sonometro: essa si esprime colle note musicali nel seguente modo:

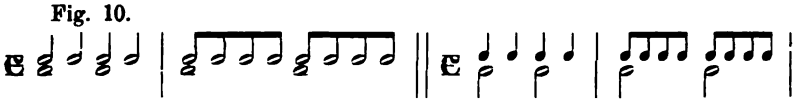


L'ordine esige che i suoni principali debbano occupare nella battuta il tempo forte e i secondari quello debole. Il fondamentale è principale di fronte a tutti gli altri suoni frazionari, e tra questi

viene primo il 7° grado, o la *quinta*, e poscia il 4° grado, o *terza maggiore*, ecc. come si ottengono col sonometro.

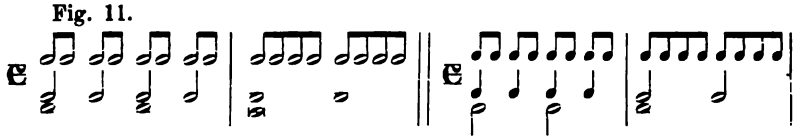
Oltre al tempo a cappella, *in due tempi*, si usa il tempo *ordinario*; questo tempo è quello in cui la battuta vien divisa in quattro moti, due in battere e due in levare. Il tempo ordinario non è che il tempo a cappella raddoppiato, e in esso vi sono due tempi forti e due deboli. Il primo e il terzo tempo sono forti ed il secondo e il quarto deboli. Però una piccola differenza vi è fra due battute di tempo a cappella in confronto di quella di tempo ordinario, e consiste in questo, che il primo tempo è principale e più forte del terzo, e, come vedremo, una frase, un periodo melodico ordinariamente incomincia e finisce in un tempo forte principale, ed è la frase stessa melodica che determina la scelta della battuta a cappella o a tempo ordinario, come è sempre la melodia che determina il tempo pari o dispari. Il tempo ordinario si esprime nel seguente modo colle note musicali, imitando sempre i movimenti delle vibrazioni.

Fig. 10.



Ovvero se la serie dei movimenti fossero più di due si esprimono come nella figura 11ª:

Fig. 11.

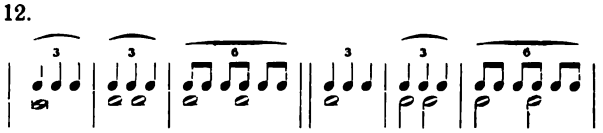


La battuta divisa in due parti, una in battere e l'altra in levare, o in due tempi, uno forte e l'altro debole, come si è rappresentata colle note musicali, è conforme alla natura del suono. Le diverse note rappresentano le diverse serie di vibrazioni corrispondenti al fondamentale e ai suoni di periodo in proporzioni molto ampie o in movimenti molto lenti, per poter in tal modo conoscere i rapporti e le proporzioni dei medesimi. I movimenti espressi in tal modo sono quali ce li dimostra la scienza; essi appaiono al nostro senti-

mento in tutta la lor semplicità e soggetti a legge fissa e costante. Ma al senso nostro viene in aiuto l'arte, poichè ad essa è dato di poter variare queste leggi per procurargli migliori e più svariati effetti: essa è l'amica del senso, come la scienza lo è dell' intelligenza, e quindi per allettarlo con sensazioni più gradite, sa colpirlo a tempo, or lo previene, or lo trattiene su quegli effetti che gli vuol far gustare. E perchè non debba stancarsi o annoiarsi colle uniformi combinazioni della scienza essa lo pasce di varietà; ed è perciò che inverte talvolta la parte delle note, e del tempo stesso, colle anticipazioni, coi ritardi, e colla sincope, ed innesta al movimento pari quello dispari, e quel dispari al pari. Or adopera i punti ed or le pause, or affretta i movimenti ed or gli rallenta, e così dite di tante altre industriose cure che adopra per esso. La musica non che la poesia come tutte le arti belle hanno il lor fondamento nella scienza, ma nella lor manifestazione è l'arte che primeggia e prende il sopravvento sulla scienza e talvolta par che si ribelli ai legami di essa per secondare sempre più il sentimento.

Anche il tempo dispari ha la sua espressione colle figure musicali in ordine agli sperimenti, questo si manifesta colla divisione del sonometro in tre parti, e confrontando le vibrazioni del fondamentale col primo suono frazionario, o quelle della base del periodo col frazionario stesso. Il tempo dispari ha perciò due espressioni, la prima è *puramente dispari*, e la proporzione è di 1 a 3, e la seconda è di 2 a 3, e questa *partecipa*, come si vede, di un movimento *pari*. Questa seconda specie di tempo dispari si rende anche più manifesta nella *sestupla* e nella *dosdupla* che sono movimenti di tempo pari e dispari simultaneamente. Eccone la loro espressione in note musicali in corrispondenza dei movimenti vibratorii costituenti il suono.

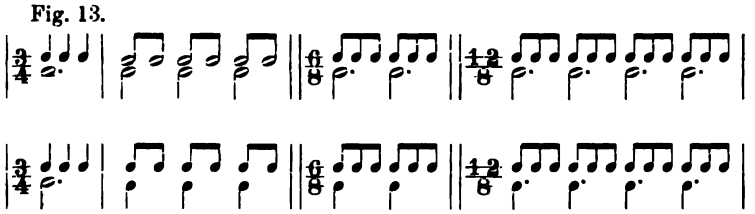
Fig. 12.



La prima battuta esprime il tempo puramente dispari raffigurato da *una* nota grave e *tre* acute; la prima corrispondente al suono fondamentale e le altre al primo suono frazionario. A prima vista

si vede che la battuta divisa in tre tempi ha il primo movimento forte e gli altri due deboli, poichè le vibrazioni s'incontrano nel primo movimento, e le altre due del suono acuto si succedono sole. Questo tempo è proprio del valtzer ed ha un carattere speciale e di puro movimento dispari come si è detto. Per rendere più chiaro il movimento stesso dei *suoni* (come delle vibrazioni del suono) nell'armonia e nel contrappunto dei medesimi, determinato il tempo dispari, si suole pareggiare il valore delle note coll'aggiunta di un punto. In tal guisa resta ferma la divisione della battuta in tempo dispari, e la corrispondenza delle note rappresentanti i suoni, come si può vedere negli esempi seguenti.

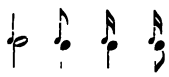
Fig. 13.



Tuttociò è naturalissimo, poichè vi è intima connessione tra tempo e movimenti, l'uno non può stare senza degli altri, nè i secondi si possono concepire senza del primo: quindi col determinare il tempo dispari, il che dipende dall'artista che concepisce una melodia od un'armonia, si viene a determinare il valore delle note che rappresentano i movimenti stessi che si compiono, o meglio, che si devono compiere nel tempo.

La seconda battuta della fig. 12 esprime il tempo non puramente dispari ma *partecipante* di quello pari, ed è raffigurato con *due* note gravi e *tre* acute; le gravi corrispondono ad un suono di periodo o alla base del periodo stesso, e le acute rappresentano il suono frazionario. Il primo movimento è indubbiamente forte poichè si hanno nello stesso tempo le vibrazioni del suono grave e del suono acuto; il secondo tempo, quantunque non possa dirsi forte come il primo, neppure può essere debole come il terzo. La seconda vibrazione o secondo movimento del suono acuto precede di un brevissimo spazio la seconda di quello grave e viene a formare come un mordente, o meglio un'appoggiatura; e coll'appoggiarsi su questa seconda del

suono grave ne determina una certa qual forza quantunque minore della prima. Si ha l'effetto seguente:



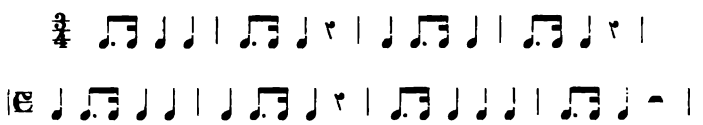
L'appoggiatura, come l'anticipazione e il ritardo che sembrano a prima vista figure retoriche od artistiche, hanno il lor fondamento nella scienza dei suoni, poichè sono date, come si vede, dalle vibrazioni proprie del suono. L'artista imitando l'opra del creatore, anche senza volerlo e saperlo segue, come più volte ho detto, le leggi naturali, che si scoprono mano mano collo studio e coll'analisi de' fenomeni naturali. Questo secondo movimento nella battuta dispari si considera come forte e la battuta assume un carattere speciale e diverso da quella *puramente* dispari, ed è proprio della mazurka.

In questa combinazione si hanno due note di valore diverso: la prima (minore dell'altra su cui si appoggia) viene a determinare la maggior quantità e forza della seconda, e la forza e la quantità appariscono tanto più sensibili quanto minore è l'intervallo di tempo che passa tra una nota e l'altra. Questi due movimenti si esprimono, come abbiamo veduto, nella seconda battuta della fig. 12 od anche più brevemente con una sola successione, come appresso:

L' appoggiatura sopra descritta può farsi in principio di battuta, nel mezzo ed anche in fine, e quindi la nota debole deve sempre precedere la forte, che dicesi perciò *accentuata*.

L'accento delle note musicali corrisponde perfettamente a quello della parola in quantità e forza, e ora vediamo confermata la definizione, che io ne diedi, e i caratteri colla prova fisica e direi quasi palpabile. Anche questo accento esprime la proporzione e la simmetria dei movimenti dei suoni, ed anche per questo si richiedono i tre termini espressi o sottintesi. Questo accento non è proprio solamente del tempo dispari ma eziandio di quello pari, ed è perciò che si significa ponendo sopra quella nota che si vuol accentuare il segno stesso dell'accento.

Il segno dell'accento non è sempre necessario esprimerlo, poichè coll'indicazione del tempo, pari o dispari che si suol porre a principio di ogni composizione musicale, si viene a indicare il posto naturale che convïene all'accento, che ordinariamente è il primo tempo della battuta. Se poi si volesse dare alla battuta il movimento della mazurka, oltrechè si hanno i segni dell' accento, questo viene a determinarsi dal valore stesso delle note con cui si esprime la melodia stessa. Ciò vale non solo pel tempo dispari ma anche per quello pari in qualunque parte della battuta voglia porsi l' accento, come può vedersi nei seguenti esempi:



L'accento sulla parola, oltre ad esprimere la quantità e la forza, esprime anche l'elevazione della voce, e l'accento della musica non è dissimile da quello, se noi lo consideriamo come semplice movimento di suoni sullo stesso grado; come negli esempi addotti di sopra. L'innalzamento di voce è appena percettibile quantunque sgorghi naturale nel suono e nella voce ogni qualvolta riceva un impulso più forte del naturale. Però la musica non apprezza queste piccole differenze, che anzi cerca di evitarle perchè l' intonazione armonica riesca più esatta. Essa stabilisce una scala dei suoni in cui ricerca, come vedremo anche da questa parte, la simmetria allo scopo di ottenere maggiori combinazioni armoniche e melodiche; e per raggiungere anche maggior varietà, in luogo di elevare la voce o il suono, molte volte approfitta del privilegio che le concede l'arte e lo abbassa.

La musica, oltre a raggiungere il sommo grado della proporzione e della simmetria nella quantità e forza del suono, essa lo raggiunge anche nel grado di elevazione col seguire una scala di suoni in cui spicca l'ordine, la proporzione e la simmetria dei gradi. E in questo si rende sensibilissima la differenza che passa tra l'arte musicale e la poesia; imperocchè, mentre quella segue una scala armonica, data e dedotta dagli sperimenti del suono, questa invece nella declamazione segue una scala enarmonica e che rappresenta nel periodo della

voce una moltitudine smisurata e variabilissima di gradi senza ordine e proporzione.

Colla divisione del sonometro in cinque parti si ottiene il secondo suono frazionario del periodo, corrispondente al 4° grado, ossia *terza* maggiore. Questo suono assieme al suono di periodo, ossia base, e al primo frazionario formano l'*accordo maggiore*. Il 4° grado in ordine alle vibrazioni rappresentasi colla proporzione $\frac{5}{4}$ eguale ad $1 + \frac{1}{4}$ ovvero a $B + \frac{1}{4}$. Oltre a dividere l'intervallo del 7° grado a metà divide tutto il periodo in quattro parti, come lo dimostra la sua proporzione, e parimenti serve a provare la divisione della battuta parimenti in quattro parti, come nel tempo *ordinario*. Da questo ne segue che la scala maggiore che si ottiene dal sonometro seguendo le sue proporzioni naturali dovrà di necessità essere ordinata nel tempo pari.

Accennerò qui come di volo, che esiste anche un accordo ed una scala minore, la cui base è indicata dal numero 6, e la sua *terza* minore o 3° grado corrisponde a $\frac{7}{6}$ ossia a $B + \frac{1}{6}$. Anche questo suono, che sarebbe il 3° frazionario, in ordine alle vibrazioni del periodo ed in ordine alla battuta si divide in 6 parti, e serve a provare la giustezza della *sestupla* che partecipa di tempo pari e dispari. La scala minore fondata su questa base deve essere perciò ordinata nel tempo pari e dispari. Anche questa è una prova evidente che ogni combinazione musicale praticata da musicisti ha il suo perchè e il suo fondamento negli sperimenti del sonometro, o nei costitutivi essenziali del suono. E ciò non solo per ciò che riguarda la quantità e la forza del suono, ma eziandio i gradi di gravità e di acutezza del medesimo. È la legge naturale che esercita su di noi un potente impero: e noi la seguiamo, ma a render più ragionato questo ossequio indaghiamo sempre questa forza secreta che ci conduce, sebbene inconsapevoli, a conoscerla e per saperne il perchè e così poterla imitare degnamente coll'opre nostre.

(Continua).

B. Grassi-Landi.

Boieldieu à Genève en 1833.

Boieldieu, l'auteur du chef-d'œuvre « *La Dame Blanche* », n'est pas un de ces génies devançant leurs temps et dominant toute une époque, et qui dans leur main lèvent un flambeau qui resplendit comme une étoile et projette sa lueur en de lointains espaces, comme les glorieux noms de Palestrina, Händel, Bach, Haydn, Mozart, Beethoven et Wagner.

Boieldieu fut tout simplement un aimable, tendre et gracieux compositeur, un charmeur dans toute la force du terme; sa musique est legère, pimpante et ensoleillée.

Le vrai génie crée des idées nouvelles, son inspiration ne connaît pas d'entraves, il prononce le mot que d'autres ont de la peine à épeler, il trouve le secret cherché vainement par d'autres, il voit clair là où d'autres tatônnent dans l'obscurité et il conçoit du premier coup ce que d'autres ne s'assimileront par nécessité que beaucoup plus tard. En un mot, le génie fraie la route aux talents supérieurs et leur aplanit les difficultés.

Adrien Boieldieu est né le 16 décembre 1775 à Rouen, cette jolie et pittoresque ville que j'eus le plaisir, il y a quelques années, de parcourir par une belle journée d'été, en visitant la statue de *Jeanne d'Arc* élevée sur la place, où, en 1431, l'héroïne fut brûlée, les superbes Quais, le pont Boieldieu, le pont de Pierre Corneille au milieu duquel s'élève la statue du grand poète, les églises antiques et superbes, et d'autres curiosités.

Le père de Boieldieu, secrétaire de l'archevêché, était un homme de mérite, très instruit et fort intelligent.

Dès les premières années du petit Boieldieu on s'aperçut qu'il

était musicien-né: et ses parents, loin de contrarier sur ce point la nature, eurent le bon esprit de la seconder. De bonne heure le jeune Adrien fut placé à la maîtrise de Notre-Dame de Rouen où il apprit à lire la musique, puis, un peu plus tard, l'organiste Broche fut chargé de lui enseigner à jouer de l'orgue et du clavecin.

A l'âge de 17 ans Adrien Boieldieu composa son premier opéra intitulé « *La Fille coupable* », opéra en deux actes, dont le père Boieldieu avait écrit le livret. Cet opéra, représenté le 2 novembre 1793 sur le théâtre des Arts à Rouen, fut favorablement accueilli; il fut suivi, le 28 octobre 1795, d'un second essai dramatique, qui portait le titre de *Rosalie et Myrsa*, opéra en trois actes, et était, comme le premier, un fruit de la collaboration du père et du fils. Le journal de Rouen rendit compte de cette représentation en termes très flatteurs pour le jeune compositeur.

Après l'heureux résultat de ses deux premiers essais dans sa ville natale, Adrien Boieldieu se rendit à Paris. Il eut la chance de se faire admettre comme accordeur de piano dans la maison Erard qui, à cette époque, était déjà à la tête de la facture française. C'est dans cette maison qu'il fit la connaissance des artistes les plus célèbres: Méhul (1), Cherubini (2), Rode (3) le violoniste, Garat (4) le fameux chanteur.

Boieldieu composa quelques romances, Garat les chanta, et on les trouva délicieuses, à tel point, qu'au bout de quelques mois, on les vit, comme on dit aujourd'hui, sur tous les pianos.

Cette musique de Salon mit Boieldieu fort à la mode à Paris. Bien soutenu par ses protecteurs, Boieldieu faisait représenter, le 12 février 1797, sur le théâtre Feydeau à Paris, un petit opéra en un acte, *La Famille Suisse*, qui réussit admirablement; dès lors Boieldieu ne connut, pour ainsi dire, que des triomphes.

Le nom du jeune Boieldieu et ses compositions avaient conquis

---

(1) *Méhul* Étienne-Nicolas, né à Givet (Ardennes) le 28 juin 1763, mort à Paris le 18 octobre 1817.

(2) *Cherubini* Maria-Luigi-Zenobio-Carlo-Salvatore, né à Florence le 14 septembre 1760, mort à Paris le 15 mars 1842.

(3) *Rode* Jacques-Pierre-Joseph, né à Bordeaux le 16 février 1774, mort le 25 novembre 1830.

(4) *Garat* Pierre-Jean, né le 25 avril 1754, mort à Paris le 1er mars 1823.

une telle popularité, qu'à l'âge de 25 ans, c'est-à-dire en 1800, il fut chargé de diriger une des six classes de piano du Conservatoire.

Pendant son professorat il composa les opéras *Benioswki*, *le Calife de Bagdad* et *Ma Tante Aurore.*

Entre temps, Boieldieu s'était marié le 19 mars 1802 avec une danseuse de l'opéra: Mlle Clotilde-Augustine Mafleurai, célèbre sous son prénom de Clotilde pour sa beauté et son talent. Malheureusement cette union ne convenait nullement à un homme tel que Boieldieu, et il s'aperçut qu'il lui serait impossible de vivre honorablement à côté de celle à qui il avait donné son nom. Cette déception était cruelle; aussi, saisissant avec empressement les offres avantageuses qu'on lui faisait dans le même temps au nom de la cour de Russie, il les accepta et partit pour St.-Pétersbourg vers la fin du mois de juin 1803.

Le czar Alexandre fit à Boieldieu un accueil chaleureux, et le nomma son maître de chapelle. Boieldieu resta en Russie jusqu'à la fin de l'année 1810, et composa pendant ce laps de temps une dizaine d'opéras. De son séjour en Russie on raconte diverses anecdotes. En voici deux très authentiques.

Un jour, l'aimable compositeur envoya en France quelques manuscrits. Le paquet fu visité à la frontière, selon l'usage, par les employés de la douane. Un d'eux, apparemment, était musicien. Or, le premier morceau examiné commençait par ces trois notes: *sol*, *mi*, *sol.*

— Juste ciel! s'écria l'ingénieux fonctionnaire, *sol*, *mi*, *sol* n'est-ce pas un chiffre? Celà ne signifierait-il point, par hasard, six mille soldats? M. le compositeur attitré de l'empereur ne ferait-il pas, sans qu'on s'en doutât, le métier d'espion? Il y a certainement quelque complot là-dessous.

Faire éclater son zèle est la préoccupation constante de tout subalterne, et celui-ci n'était pas homme à manquer une aussi belle occasion. Le paquet suspect fut arrêté, et le ministre compétent reçut bientôt sur cette ténébreuse affaire un grave rapport, qui égaya prodigieusement Alexandre et Boieldieu.

Quelques jours avant de partir de St.-Pétersbourg, Boieldieu alla prendre congé de l'ambassadeur de France, M. de Coulaincourt, duc de Vicence, qui lui avait toujours témoigné autant d'affection que

d'estime. — Je veux, lui dit l'ambassadeur, que vous emportiez un souvenir de moi. Faites-moi, je vous prie, l'amitié d'accepter cette montre. Ce que je vais vous raconter vous la rendra, j'espère, aussi précieuse qu'à moi. J'étais à Austerlitz auprès de l'empereur. Il y eut, pendant la bataille un moment d'incertitude. Napoléon demanda du renfort au maréchal Agereau. Il s'était placé, pour l'attendre, sur un point élevé, d'où il pouvait tout voir. Tout à coup, se tournant vers moi, il me dit vivement: « Caulaincourt, donnez-moi votre montre ». Il resta quelques temps, cette montre à la main, comptant les minutes et fouettant sa botte avec sa cravache par des mouvements saccadés où se peignait son impatience. Enfin, il aperçut le renfort demandé; alors, me rendant ma montre et me montrant les Russes: « Tenez, me dit-il, encore quelques heures et toute cette belle armée est à moi ».

Quoiqu'il fut relativement très-heureux, Boieldieu, cela se comprend facilement, ne pouvait s'empêcher de jeter un regard de regret ver son pays, où la brillante cour de l'empereur Napoléon I donnait l'occasion aux artistes musiciens de se produire avec gloire et de reçevoir du grand conquérant des marques de sa munificence impériale.

Boieldieu obtint de l'empereur Alexandre son congé définitif à la fin de l'année 1810 et revint à Paris. Cependant, il ne paraît pas que l'attention de Napoléon I fût particulièrement attirée sur le célèbre compositeur et ses productions, car il ne fut l'objet d'aucune faveur ni distinction honorifique impériale, et en celà partagea le sort de son ami Cherubini, que le chef du gouvernement qui avait succédé au Directoire laissait dans l'oubli. Ce n'est qu'en 1821, sous le gouvernement de Louis XVIII, que Boieldieu fut nommé chevalier de la légion d'honneur. Revenu à Paris, Boieldieu composa successivement les opéras suivants: *Rien de trop; La Jeune Femme colère; Jean de Paris; Le Nouveau Seigneur du Village; La fête du village voisin; Le petit Chaperon rouge; Les voitures versées*, et enfin, en 1825, la fameuse *Dame Blanche*, cet intense et lumineux chef-d'œuvre de pittoresque, de vie et de flamme, avec sa très fine et très classique instrumentation.

Le succès de la *Dame Blanche* fut éclatant, prolongé, retentissant et universel; il mit son auteur à la place qu'il doit occuper dans

le domaine de l'opéra comique, c'est-à-dire au dessus de tous les autres compositeurs de son temps. Le 16 décembre 1862 l'Opéra-Comique à Paris donnait la *millième* représentation de la *Dame Blanche.*

Tandis que des maîtres comme Weber (1), Schumann (2), Liszt (3) et d'autres tenaient Boieldieu et ses œuvres en haute estime et faisaient grand cas de son talent, certains compositeurs modernes, qui exercent en même temps la critique dans les journaux, ne sont pas favorables à Boieldieu et s'en moquent volontiers. L'un d'eux, ayant a parler d'une reprise de la *Dame Blanche*, n'a pas hésité à écrire ceci dans un journal fort lu:

« L'Opéra-Comique donnait la semaine dernière la 1237e représentation de la *Dame Blanche.* Devant l'éloquence d'un pareil chiffre la critique perd ses droits, et n'a plus que s'incliner; nous ne discuterons pas la valeur de l'ouvrage. Depuis quarante-six ans le public se pâme d'aise aux *la-la-i-tou* des montagnards écossais, à la cavatine du ténor: « *Ah! quel plaisir d'être soldat!* » à la *strette* qui parut si entraînante en 1825, du fameux duo: « *Cette main, cette main si joli-i-i-e* », et rien ne semble encore annoncer la fin de l'engoûement général pour cet opéra tyrolien, dont l'action se passe en Écosse ..... ».

Voici ce que Weber écrivait dans le Journal de Dresde au sujet de *Jean de Paris* de Boieldieu, à la date du 1er mai 1817:

« On donnera pour la première fois, samedi prochain, 3 mai, *Jean de Paris*, opéra en deux actes, d'après le français, de Saint-Juste, musique de Boieldieu.

« Le genre auquel appartient cet ouvrage a pris naissance, il y a quelque dix ans, en France, et de là s'est répandu en Allemagne. On lui a donné le nom d' « opéra de conversation », et ce terme nous paraît juste: car, dégagé de toute préoccupation historique, l'opéra actuel n'a d'autre but que celui de nous montrer le monde

---

(1) *Weber* Charles-Marie-Frédéric-Ernest, né à Eutin le 18 décembre 1786, mort à Londres le 5 juin 1826.

(2) *Schumann* Robert, né à Zwickau le 8 juin 1810, mort à Endenich le 28 juillet 1856.

(3) *Liszt* Franz, né à Raiding le 22 octobre 1811, mort à Bayreuth le 31 juillet 1886.

tel qu'il est, — le monde français, s'entend. Il est frère du vaudeville, et nous donne, comme ce dernier, la mesure de l'esprit aimable qui est propre à la nation française. La gaieté, l'entrain, la note folle, y accompagnent des situations agréables; aussi le goût du public s'en montre-t-il si affriandé, que je pourrais citer un grand nombre de libretti qui se ressemblent presque entièrement, et par l'invention, et par le plan général, et par les caractères; seul, l'accommodement des principes préférés les distingue les uns des autres.

« En opposition avec le sentiment passionné qui est propre au génie de l'Allemagne et de l'Italie, l'opéra français représente la raison et l'esprit, principalement sous le rapport de la musique. Et en effet, tandis que l'idée donnée suffit à la fantaisie germanique pour l'exciter et la faire se répandre en flots mélodieux, et que les seuls mots amour, espoir, etc. suffisent le plus souvent pour atteindre ce but chez les Italiens. le propre de la musique française est de ne tirer sa valeur que du mot qu'elle traduit, attendu qu'elle est éminemment spirituelle par sa nature et sa nationalité.

« Aux plus grands maîtres de l'art il appartient de tirer les éléments de leurs œuvres de l'esprit même des nations, de les assembler, de les fondre, et de les imposer au reste du monde. Dans le petit nombre de ceux-ci, Boieldieu est presque en droit de revendiquer le premier rang parmi les compositeurs qui vivent actuellement en France, bien que l'opinion publique place Isouard (Nicolo) à ses côtés. Tous deux possèdent assurément un admirable talent; mais ce qui place Boieldieu bien au-dessus de tous ses émules, c'est sa mélodie coulante et bien menée, le plan des morceaux séparés et le plan général, l'instrumentation excellente et soignée, toutes qualités qui designent un maître et donnent droit de vie éternelle et de classicité à son œuvre dans le royaume de l'art.

« Ces qualités il les partage, à la vérité, avec Méhul; mais, son penchant le portant vers la forme italienne, sa mélodie s'en trouve plus pure, sans qu'il sacrifie pour cela, bien entendu, au sens des paroles.

« Ce trait caractéristique de ses œuvres est un double témoignage en faveur de son propre talent. Grand admirateur de Cherubini, il a fait la plus grande partie de ses études sous la direction de ce maître ..... ».

Plus tard, en février 1826, lorsque Weber traversa la France pour se rendre à Londres et séjourna huit jours à Paris (c'est la seule fois qu'il y soit venu), deux choses le ravirent: les huîtres et la *Dame Blanche*. « Depuis *Figaro* (les *Noces de Figaro*, de Mozart), écrivait-il au poète Théodore Hell, on n'a pas écrit d'opéra-comique comme celui ci. J'en ai malheureusement perdu le livret. Procurez-le-vous le de suite par l'entremise de Schlesinger; traduisez-le, et que Marschner mette de suite l'ouvrage en scène. C'est une fameuse acquisition pour le répertoire ..... ».

Franz Liszt écrivit, le lendemain d'une représentation de la *Dame Blanche*, qui eut lieu le 10 avril 1854 et qu'il avait dirigée, un long commentaire sur l'œuvre de Boieldieu, que Liszt qualifie de « chef d'œuvre ».

Vers la fin de son article élogieux, Liszt le résume en ces mots: « La *Dame Blanche*, par l'union intime du texte et de la musique, montre, en regard d'autres productions, comme *Barbe bleue*, le *petit Chaperon rouge, Cendrillon*, de Grétry, d'Isouard et enfin de Boieldieu, un progrès décisif, qui explique le succès sensationel que cet opéra produisit lors de son apparition. C'est à cette partition qu'on peut appliquer les paroles qu'un jour la Catalini disait de Henriette Sontag: « elle est grande dans son genre, mais son genre est petit ».

Tout dans cette œuvre y est groupé d'une façon gracieuse et travaillé avec soin; les petits rôles sont bien proportionnés et la mélodie se distingue par une sorte de bonhomie sentimentale.

Plus de 100 ans après la première représentation de *Thesée* de Lully, en 1778, on donnait cette tragédie lyrique pour la dernière fois sur la même scène que le maître florentin avait créée et dirigée d'un façon despotique, et sur laquelle ses propres œuvres avaient eu plus de 1000 représentations. La *Dame Blanche* a été donnée déjà 777 fois sur le théâtre, pour lequel elle fut écrite. La jouera-t-on encore en 1925. On peut se demander si même le genre d'opéra auquel elle se rattache aura une grande vitalité et si ce n'est déjà pas trop tard pour élargir le même sentier. Qui peut le savoir? »

Dans son *Carnet théâtral* Robert Schumann s'exprime de la manière suivante sur l'opéra *Jean de Paris* de Boieldieu:

« Dresde, le 4 mai 1849. — Un chef d'œuvre. Deux actes, deux décorations, deux heures de durée, tout y est admirablement réussi. *Jean de Paris*, *Figaro* et le *Barbier*, les premiers opéras-comiques du monde et qui reflètent si bien le caractère de la nation à laquelle ils appartiennent. L'instrumentation (qui, maintenant, attire plus particulièrement mon attention), est partout faite de main de maître, — les instruments à vent, surtout les clarinettes et les cors, traités avec préférence, ne couvrent jamais le chant; le violoncelle aussi, ressort par-ci, par-là, avec effet, comme instrument solo. Les cors dans les sons élévés et lorsque la voix est placée encore plus haut, ont une très-bonne sonorité qui se fonde très-bien avec elle ».

Avant d'aborder le séjour qui fit Boieldieu a Genève, jetons un coup d'œil sur la vie musicale à Genève pendant l'année 1833.

La saison théâtrale commençait alors vers la seconde quinzaine du mois d'août pour finir fin mars. Le repertoire se composait de la pluspart des œuvres de Boieldieu: *le Calife de Bagdad; les Voitures versées; le Petit Chaperon rouge; la Dame Blanche;* d'Auber: *la Muette de Portici; Fra Diavolo; le Philtre; la Fiancée;* de Hérold: *la Clochette ou le Diable page; Zampa;* de Rossini: *le Barbier de Séville.* L'ancien répertoire était représenté par *l'Irato* de Méhul; *Nina ou la folle par amour* de Daleyrac; *le Déserteur* de Monsigny; enfin Meyerbeer fit sa première apparition sur la scène genevoise avec son fameux opéra *Robert le Diable*, qui, chaque soir, attirait la foule. C'est aussi dans cette même année que Gautrot, le chef d'orchestre du théâtre, quitta Genève, et fut remplacé au pupitre par Pépin.

Les magasins de musique étaient nombreux: Marcillac, rue de l'Hôtel de la Ville; Frey et Grast à la Grand' Rue; Bellamy à St.-Gervais; Me Heinrich au Molard; Friard-Larpin à la Corraterie.

La *Société de Musique* du Casino donnait quelques rares concerts. Parmi les virtuoses renommés qui se firent entendre au Casino, nous pouvons citer les concerts donnés par le fameux pianiste-compositeur *John Field* (1), élève de Clémenti; celui du célèbre violoniste clas-

---

(1) *Field* John, né à Dublin le 16 juillet 1782, mort à Moscou le 11 janvier 1837.

sique *Pierre Baillot* (1), l'auteur de la méthode *l'Art du Violon*, qui, par son admirable talent, excita le plus vif enthousiasme; celui du brillante harpiste *Elias Parish Alvars* (2); enfin le violoniste *Henri Guillaume Ernst* (3), alors âgé de 19 ans, et dont le nom acquit par la suite une grande célébrité, fit ses débuts au Casino.

Un événement musical d'une grande importance se produisit à Genève au mois de mai 1833. *Kaupert*, surnommé l'Amphion de la Suisse, et le réformateur du chant national, venait d'instituer dans le courant du mois d'avril 1833, des leçons de chant gratuites pour les masses dans le canton de Vaud, soit à Morges, à Rolle, etc.

A Genève, un groupe d'amateurs de musique se forma et prit le titre de *Comité du chant national.* Kaupert fut officiellement invité à venir à Genève pour donner des leçons de chant.

Les cours de chant eurent lieu dans le Temple de la Fusterie tous les jours, de 11 h. à midi pour les enfants et les jeune gens, de midi à 1 h. pour les dames et les demoiselles, de 5 à 6 h. pour les enfants des collèges et des institutions, et de 7 h. ½ à 8 h. ½ du soir pour les hommes de toutes les classes. Le cours entier était de 10 à 12 jours. Pour y assister il fallait cependant se munir d'une carte d'entrée. Les frais de copie de musique s'élevaient à une assez forte somme, on fit appel à une souscription publique, et la *Société de chant sacré*, fondée et dirigée par Wehrstedt, donna un concert.

Le mardi 30 avril Kaupert commença ses leçons, qu'une foule compacte suivit avec entrain. Ces leçons marchèrent si bien, que le dimanche 5 mai, par un temps splendide, une audition publique, à laquelle 4000 chanteurs prenaient part, eut lieu à 4 h. de l'après-midi dans la plaine de Plainpalais. Au programme figuraient un hymne: *Louons le Souverain des cieux et de la terre*, le *Vivat au Pays*, et *A notre heureux séjour.*

Le spectacle ne pouvait être plus grandiose et plus solennel, il

---

(1) *Baillot* Pierre-Marie-François de Sales, né à Passy près Paris le 1er octobre 1771, mort le 15 septembre 1842.

(2) *Parish-Alvars* Elias, né à West-Teigonmouth le 28 février 1808, mort à Vienne le 25 janvier 1849.

(3) *Ernst* Henri-Guillaume, né à Brünn en 1814, mort à Nice le 8 octobre 1865.

souleva un enthousiasme général. Un des jeunes disciples de Kaupert avait composé 5 couplets nouveaux sur l'air de *Vivat au Pays*, dont voici la première strophe:

Honneur au chantre harmonieux,
Au bienfesant (*sic*) génie
Qui fait resonner dans ces lieux
De douces mélodies.
Unissons-nous, ô Genevois!
Pour chanter d'une seule voix
Qu'il vive! qu'il vive! qu'il vive et soit heureux!
Ciel! entends nos vœux.

Un second concert eut lieu le dimanche 12 mai à 5 h. du soir à St.-Pierre, et obtint le même succès.

Le Conseil d'État et le Conseil municipal s'étaient joints aux sentiments manifestés par la population à Kaupert, et lui donnèrent un témoignage honorable de la reconnaissance publique sous forme de quelques pièces de vaisselle aux armes de Genève, accompagnées d'une lettre du syndic Lullin, président du Conseil municipal, et d'une autre lettre des Syndics et Conseil d'État au Conseil municipal, approvant tout.

Le portrait lithographié de Kaupert se vendait partout, et plus tard, une médaille d'or frappée en son honneur lui fut remise par les soins du Comité du Chant national.

Le départ de Genève de Kaupert eut lieu le lundi matin 13 mai. Les leçons de chant continuèrent ensuite sous la direction de Grast, Marcillac et Muntz-Berger, qui cherchaient à maintenir la belle œuvre commencée par Kaupert.

Pendant son séjour en Russie, Boieldieu avait fait la connaissance de la famille Duval, établie à St.-Pétersbourg depuis 1750, et se lia particulièrement avec M. François Duval, consul général suisse.

La liaison fut étroite et durable, puisque vingt ans plus tard Boieldieu écrivait à M. Duval, en date de Paris, le 7 janvier 1823, une lettre où la musique et la peinture avaient leur part.

« Paris, le 7 janvier 1823.

« Mon cher Duval,

« J'ai remis, il y a quelques jours, à la diligence un paquet à votre adresse, contenant la musique qui m'a paru convenir à Ma-

dame Duval; elle trouvera ce qu'il y a de plus nouveau et de plus brillant en musique de harpe, des romances, dont plusieurs sont très jolies, et quelques morceaux de mes opéras, puisqu'elle a la bonté de les désirer. Je n'ai rien fait, en fait de romances, depuis mon départ de Russie, le théâtre absorbant le peu d'idées que le ciel m'a données; excusez-moi donc si je ne vous envoie point de romances de mon crû; excusez-moi surtout si j'ai tant tardé à vous répondre, mais une belle-sœur malade, qui vient de succomber à une maladie d'un an, m'a pris, depuis un mois à peu près, le peu de moments dont je pouvais disposer. Je lui étais fort attaché et cette perte m'a été très sensible; excusez-moi donc et ne m'accusez point de négligence. Si vous aviez la bonté de me charger, vous et Madame Duval, de toutes vos commissions, quelles qu'elles puissent être, je vous prouverai que je ne néglige rien quand il faut prouver du zèle à ceux que j'aime, et vous serez dans tous les temps un des premiers sur la liste. Combien je vous félicite du bonheur dont vous jouissez; il n'y a que celui-là de véritable: une femme bonne, aimable, remplie de talents, des enfants que l'on voit croître sous ses yeux, voilà le vrai bonheur, tout le reste est faux et n'est qu'illusion. Je félicite Madame Duval d'avoir lié son existence à un être tel que vous, et telle est mon opinion sur vous que je vous félicite sans connaître l'objet de votre choix, car je suis bien sûr que votre cœur s'est laissé bien guider par votre excellent esprit; aimant les arts comme vous les aimez, vous vous trouverez heureux, j'en suis sûr, d'avoir épousé la fille du célèbre Toepffer; nous parlons souvent de lui à l'Institut. Je m'étonne qu'il ne soit pas des nôtres comme associé libre, ou comme correspondant, ou comme membre honoraire ....., mais à la première nomination il ne dépendra pas de moi que cela soit. En attendant, veuillez présenter de ma part à M. Tœpffer l'assurance de mes sentiments d'estime et d'admiration pour son beau et séduisant talent. Je désire bien aussi que Madame Duval agrée avec bonté l'hommage de mes sentiments respectueux.

« Merci, merci mille fois de votre aimable invitation à venir vous voir à Genève; je suis bien sûr que ma santé s'en trouverait bien, et si je le pouvais, j'y serais déjà, mais ce n'est qu'un plaisir différé. Je désirais voir la Suisse sans espérer vous y trouver, jugez

combien ce voyage me serait précieux, vous y étant. Rappelez-moi bien, je vous prie, au souvenir de vos chers frères et de ce qui compose l'*excellente famille*.

« Un mot de la vente de Chenard. Ne recevant point de réponse à la lettre que j'avais oublié d'affranchir et qui, pour cette raison, a été retardée, je me trouvais un peu embarassé pour le Karel Dujardin. Mais sachant qu'il valait plus de 3000 frs., je l'ai poussé jusqu'à cette somme à votre intention, mais il a été adjugé a 4500 frs., et revendu le lendemain à 5000 frs.; vous voyez que j'étais loin de compte à 3000 frs.

« Vous désirez, je le vois, un Paul Potter ..... Je n'en connais point à vendre, mais si le hasard m'en fait rencontrer, je vous en donnerai avis, ne fût-ce que pour parler tableaux avec vous, ce qui, vous le savez, a toujours été un grand plaisir pour moi. Donnez-moi donc quelques commission à faire pour vous! Le grand-duc Constantin me charge de lui acheter des gants, des bas, des épaulettes; faites de même, et que ce soit encore un souvenir de Russie, je vous en prie, je vous en supplie. Madame Bertin, qui me charge de la rappeler à votre bon souvenir, est tout à vos ordres si Madame Duval a besoin de quelque objet de toilette..... Ainsi donc nous attendons vos ordres.

« Puisque vous voulez que je vous dise mon déboursé pour la musique, je vous le dis, ne fût-ce que pour vous mettre à l'aise pour les prochaines commissions; il est de 35 frs., mais dans ce prix n'est pas comprise la musique de moi, que je n'ai point payée, mon frère en étant l'éditeur; j'espère que vous me permettrez de l'offrir à Madame Duval. Si pour les 35 frs. vous voulez m'envoyer (quand vous aurez une occasion) quelques bouteilles d'eau verte ou absinthe de Suisse, très renommée pour les maux d'estomac, vous me ferez un véritable plaisir. Comme tous les arrivants de Genève, quand ils viennent de Lyon, passent devant ma porte à Villeneuve St.-Georges, vous m'obligeriez en me les adressant chez M. Mattard, maître de poste à Villeneuve St.-Georges; je le préviendrai et je pense que, soit par la diligence, soit par une occasion, cela ne peut être incommode aux porteurs, puisque c'est là qu'on change de chevaux; par ce moyen nous éviterons les entrées, qui sont très chères.

« C'est moi maintenant qui vous demande pardon de vous impor-

tuner, mais je compte sur votre indulgence, sur votre amitié, et vous prie d'être bien assuré des sentiments du véritable attachement de votre tout dévoué pour la vie.

« BOIELDIEU ».

Ce que désirait Boieldieu, à cette époque, c'était de faire nommer correspondant ou associé de l'Institut le celèbre peintre Adam Tœpffer, père de Rodolphe, l'auteur célèbre aussi des *Menus Propos* et des *Nouvelles genevoises:*

« Vous devez me trouver bien malhonnête, mon cher Duval, de ne vous avoir annoncé plus tôt la réception de votre excellente eau verte et remercié des peines que vous vous êtes données pour cela. Je dois cependant être d'autant plus reconnaissant que vous m'avez envoyé beaucoup plus en liqueur que je ne vous avais envoyé en musique, et je me regarde comme votre redevable, mais j'espère m'acquitter au premier opéra que je donnerai, en envoyant à Madame Duval les morceaux que je croirai être dignes de lui être présentés.

« Pour en revenir à mes torts envers vous, ils ne seraient pas excusables si je ne vous en disais pas la raison, et la voici:

« J'espérais toujours, en retardant de vous écrire, vous dire quelque chose de positif sur les démarches que j'ai faites pour que nous ayons comme correspondant de l'Institut votre cher beau-père, monsieur Tœpffer. Je croyais toujours qu'on allait s'occuper de nommer aux places vacantes, mais rien n'a été fait depuis que vous ai écrit. Voici où j'en suis : j'ai parlé de M. Tœpffer à beaucoup de mes confrères, et il m'a suffi de le nommer pour donner de la valeur au désir que j'ai exprimé. Je l'ai fait porter sur la liste des candidats; cela est fait depuis trois mois. Mais comme il n'y a que cinq ou six places vacantes, et que les aspirants sont en grand nombre, il faut, pour arriver à mon but, que M. Tœpffer me seconde aussi, en me donnant le nom de ceux de mes confrères avec lesquels il peut avoir été en relation. Il serait même bon qu'il leur écrivît et qu'il leur témoignât le désir qu'il aurait d'être membre-*correspondant* ou *associé étranger*. Il est d'absolue nécessité qu'il en écrive au président et au secrétaire perpétuel: cela est d'usage, et, faute de cette formalité, ce n'est qu'à ma sollicitation que M. Tœpffer a été porté sur la liste des candidats.

« Dans ces deux lettres, l'une à M. *Cartellier*, *président de l'Académie des beaux-arts*, et l'autre à M. *Quatremer de Quincy*, *secrétaire perpétuel de l'Académie des beaux-arts* (il faudra m'envoyer ces deux lettres ou les adresser au palais de l'Institut), — dans ces deux lettres, dis-je, M. Tœpffer exprimera franchement le désir qu'il aurait de faire partie de l'Académie etc..... Cela consolidera ce que j'ai déjà fait, et je ne me ralentirai sûrement pas quand les nominations seront fixées. Je crois que ce sera pour dans quinze jours ou trois semaines. Cela peut être retardé, mais non avancé. Nous avons donc du temps, et je l'emploierai bien, soyez-en sûr; j'ai déjà parlé à Tonnay, à Bidault, à M. Regnault et à plusieurs autres qui m'ont promis *formellement* leur voix. Si M. Tœpffer peut directement en obtenir trois ou quatre, j'ai lieu d'espérer.

« Ce serait un bien grand plaisir pour moi de faire en cette occasion quelque chose qui vous fût agréable ainsi qu'à M. Tœpffer, dites-le lui bien, et si je ne réussis pas, il n'y aura pas de ma faute; dans tous les cas ce ne serait que partie remise, mais étant sur la liste, c'est un titre qui finit toujours par un résultat satisfaisant.

« Je vais attendre votre réponse, ou celle de M. Tœpffer, pour le nom des personnes avec lesquelles il est lié. Vous me ferez savoir aussi quand ses lettres au président et au secrétaire seront envoyées. Il peut, s'il le juge à propos, me nommer dans les lettres qu'il écrirait particulièrement, mais non dans celles écrites au président et au sécretaire, lesquelles sont lues officiellement à l'Académie lorsqu'on est occupé de faire la liste des candidats.

« Adieu, mon cher Duval, je n'ai que le temps de vous remercier encore et vous souhaiter, à vous, à Madame Duval et à votre cher enfant, tout ce que vous pouvez désirer en santé et en bonheur. Rappelez-moi, je vous prie, au souvenir de toute votre chère famille.

« Votre bien dévoué pour la vie.

« BOIELDIEU.

« Madame Bertin me charge de la rappeler à votre souvenir ».

A Paris, Boieldieu, pour tromper la longueur de séances académiques, pensait à ses amis de Genève et se démenait en leur faveur, comme le prouvent ces lignes au peintre W.-A. Tœpffer, en date du 3 janvier 1824:

« Monsieur,

« En vous adressant mes félicitations de nouvelle année pour vous et votre cher gendre, combien il m'eût été agréable de vous annoncer la réussite de la démarche que nous avons faite près de notre Académie. Malheureusement nous n'avons pu l'emporter sur le nombre de ceux qui avaient des intérêts directs à faire valoir. C'est M. Granet et M. Ingres qui ont obtenu les deux places de correspondant dont j'espérais vous faire obtenir une. Les deux élus sont élèves ou amis intimes de la plupart de mes collègues, et dès que leurs noms ont été portés sur la liste des candidats, j'ai prévu ce qui est arrivé. M. Révol, de Lyon, a été aussi fortement appuyé; enfin voici la liste qui a été présentée et l'ordre dans lequel étaient les concurrents: MM. Ingres, Granet, Chauvin, Reuter, Révol, Tœpffer, Devosges, Laurent, et pour tant de concurrents il n'y avait que deux places à donner! Mais je ne me tiens point pour battu, Monsieur; notre secrétaire perpétuel et notre président, qui savent tout l'intérêt que je vous porte, me promettent qu'il sera possible avant peu de nommer un troisième correspondant, et certainement je ne me ralentirai pas; je le ferai avec d'autant plus de confiance que tous ceux de nos membres à qui j'ai parlé de vous (notamment MM. Tonnay, Bidault, Thibault, Desnoyer le graveur, et bien d'autres) rendent à votre grand talent toute la justice qu'il mérite.

« Ce qui me doit donner encore un peu de confiance, c'est que, après MM. Ingres, Granet et Révol, vous êtes celui des concurrents qui a eu le plus de voix; donc, pour la troisième nomination dont je vous parle, nous n'avons à combattre que M. Révol, et j'espère que parmi ceux qui étaient pour MM. Ingres et Granet, nous trouverons du renfort pour lutter avec avantage.

« Je vous prie, telle chose qui arrive, de croire qu'il n'y aura pas de ma faute, car je prends cette affaire à cœur, et me trouverais si heureux de pouvoir vous être agréable à vous, Monsieur, et à votre excellent gendre, auquel je serai attaché toute ma vie, que c'est moi plus que vous qui serai l'obligé si je puis réussir.

« J'ai bien quelque petit reproche à me faire de répondre si tard à la lettre que vous me fîtes l'honneur de m'adresser cet été, mais comme on m'annonçait cette nomination comme devant être prochaine, j'attendais toujours quelque résultat avant d'avoir l'honneur de vous écrire.

« Recevez, je vous prie, Monsieur et, je l'espère toujours, mon futur collègue, l'assurance des sentiments d'estime et de haute considération que je dois à votre personne et à votre grand talent.

« BOIELDIEU.

« Veuillez bien ne pas m'oublier auprès de Monsieur et Madame François Duval et près de toute leur famille: veuillez les assurer tous que mes sentiments pour eux sont sincères et inaltérables ».

Dis années s'écoulèrent avant que Boieldieu pût mettre à exécution son désir de venir à Genève. Entre temps il avait composé l'opéra *Les deux Nuits*, celui de ses ouvrages qu'il affectionnait le plus, ainsi qu'il le dit lui-même, et qui n'eut pourtant qu'un succès presque nul. Boieldieu fut très sensible à cet échec: sa santé, déjà profondément altérée, s'aggrava à la suite du chagrin que lui causa la chute de son opéra. Le mal fit des progrès rapides, c'était une phtisie laryngée, affection très grave, que l'art médical combat rarement avec succès. Sa faiblesse augmentait de jour en jour, et la parole lui devenait non seulement une fatigue mais une douleur. En 1830 son médecin, à bout d'expédients, lui conseilla de demander du soulagement à un climat plus doux et d'aller se réchauffer aux rayons bienfaisants du soleil du Midi. Le voyage de Boieldieu fut long. Il n'oubliait pas ses amis à Genève. En date du 1er juin 1833 il adressa de Milan la lettre suivante à son ami M. Duval:

« Cher et ancien ami,

« Après deux ans de voyages ordonnés par les médecins pour tâcher de faire cesser une malheureuse extinction de voix qui dure encore malgré tout, me voilà bien près de vous, et j'espère vous embrasser du 8 au 9 courant; mais j'ai si peu de temps à passer à Genève, que j'ai voulu vous prévenir de mon arrivée pour qu'en descendant de voiture, probablement le 8 dans le courant de la jour née, nous puissions savoir si vous êtes en ville ou à votre campagne, ce dont je vous prie de m'instruire par un petit mot à mon nom, remis à l'hôtel de l'Écu de Genève, où nous devons descendre ou seulement nous arrêter pour prendre votre mot, car si vous nous indiquez un auberge où nous serions mieux, quant à la situation et à l'économie (ce dernier point est très essentiel pour nous, après

tant de courses ruineuses), nous suivrions les conseils que vous nous donneriez à cet égard.

« Je voyage sans domestique, avec ma femme et mon fils (1), et nous sommes suivis d'un très aimable ménage, M. et Me Pierlot, riches propriétaires de Bordeaux; mais nous ne tenons à loger dans le même hôtel autant qu'il n'y a de gêne pour personne; ainsi donc, si pour les sept à huit jours que nous avons à passer à Genève, vous nous indiquiez un autre gîte que celui de l'*Écu de Genève*, nous ferions en tout ce que vous nous conseilleriez de faire.

« Cher Monsieur François, quel plaisir j'aurai à vous embrasser et à me trouver près de votre si bonne et si aimable famille! Cela sera terminer de la manière la plus agréable un voyage qui a déjà eu tant d'intérêt pour moi.

« Qu'elle est belle cette Italie que nous venons de parcourir et dont nous avons la tête toute pleine! Que de belles choses nous avons vues à Rome, à Naples, à Florence, à Bologne, à Venise, à Milan! Quels chefs-d'œuvre en peinture, en sculpture, en architecture! Mais, vous le dirais-je? je suis fatigué d'admiration en peinture dans un genre qui, malgré son élévation, n'eût pas été le mien si j'eusse été peintre, et j'éprouve en peinture ce que j'éprouverais en littérature si, pendant six mois de suite, j'eusse entendu parler en vers *ronflants* et pompeux. J'ai besoin de prose spirituelle et naïve, et plus d'une fois, en voyant Raphaël, le Dominiquin, etc., etc., etc., j'ai pensé à vos délicieux Karel Dujardin, Wouwerman, à ce charmant (?), au petit âne et à tant d'autres que vous avez. J'ai vu de beaux Claude Lorrain, mais il ne me font pas oublier Ruisdaël, pas plus que le Tasse et l'Arioste ne me font oublier Lafontaine.

« Il en est de même pour les différents sites que j'ai vus. Ceux des environs de Rome sont toujours en vers alexandrins, et près de Florence, près de Milan surtout, j'ai retrouvé la prose avec un grand plaisir; je vais éprouver des sensations toutes nouvelles en visitant vos belles contrées. J'ai vu les Pyrénées, qui ont aussi un bel effet, mais d'après ce que j'en ai vu en peinture, les Alpes ont un aspect plus gigantesque et plus varié. Je vais en juger, puisque demain je me mets en route. Nous partons avec notre voiture, mais

(1) Boieldieu, à la mort de sa première femme, s'était remarié.

avec des chevaux de voiturier, voulant voir le Lac Majeur et passer quelques heures à Lausanne, chez M. Perdonnet dont nous avons vu la famille l'année dernière à Hyères et l'hiver dernier à Pise. Tout cela nous prendra sept jours; c'est donc le 8 que nous arrivons à Genève si, comme nous l'espérons, nous ne sommes arrêtés par rien.

« A revoir donc, cher et bon Monsieur François, ma femme, mon fils et moi nous vous présentons nos assurances de véritable attachement, et nous vous prions de faire agréer respects et amitiés à Madame Duval et à vos chers frères, dont nous désirons bien ne pas être oubliés.

« Votre ami bien dévoué, « BOIELDIEU.

« Préparez-vous donc à voir un muet, mais son cœur parle tout haut lorsqu'il s'agit de vous..... Du reste, je me porte assez bien et le bon lait de la Suisse va consolider ma santé, j'en ai l'espérance.

« Comme je ne veux vous causer aucun dérangement, si vous êtes à votre campagne, dites-moi seulement comment y aller pour passer quelques heures avec vous ».

Le *Journal de Genève*, dans son N° 47 du mercredi 12 juin 1833, signale à ses lecteurs la présence de Boieldieu à Genève, en ces termes:

« Le célèbre compositeur Boyeldieu (*sic*) est en ce moment à Genève ».

A peine arrivé, l'illustre auteur de la *Dame Blanche* s'empressa de faire visite à M. François Duval dans sa campagne de Morillon où il fut reçu avec joie; pendant les excursions qu'il fit dans les environs de la ville, la nature l'enchantait, il éprouva un grand plaisir à contempler quelques-uns des sites pittoresques de notre pays.

De retour à Paris, Boieldieu écrivit à son ami M. Duval et lui fit part des impressions que la visite à Genève lui avait laissé.

« Paris, 25 novembre 1833.

« Cher bon ami (je ne puis me résoudre à dire ce froid Monsieur aux gens que j'aime), il y a bien longtemps que je veux vous écrire et bien certainement j'aurais dû le faire plus tôt, mais outre que je suis un peu paresseux, de mon métier, vous ne pouvez imaginer combien de tracasseries de tout genre, combien d'ennuyeuses affaires

m'attendaient à Paris et à ma campagne après deux ans d'absence. Ajoutez à cela des sollicitations sans nombre auprès de MM. le Ministres, dans le but de me faire rendre une partie de ce que la Révolution de juillet m'a fait perdre, ce à quoi j'ai réussi en partie. Et vous, cher bon ami, qui n'aimez pas non plus les ennuis, vous aurez une idée de ceux que j'ai éprouvés et vous m'excuserez, j'en suis sûr, si je ne vous ai pas écrit plus tôt, vous qui avez été si bon pour nous à notre passage à Genève.

« Au moins avez-vous entendu les adieux, les vœux pour la bonne santé que je vous ai adressés du haut de la montagne du Jura, d'où j'avais sous les jeux le tableau le plus magnifique que j'aie vue de ma vie. Adieu, bonne et charmante Genève! Adieu, bons et véritables amis! Telles étaient les expressions de regret que nous nous envoyions de loin.

« Nous fîmes route après assez tristement, puis nous versâmes, heureusement, sans accident. Puis enfin ma femme, qui avait eu la nouvelle à Genève, et qui n'avait pas voulu troubler le bonheur d'être avec vous, m'apprit la mort de ma bonne vieille mère. Tout cela a rendu bien triste mon retour en France, mais je commence à me racclimater. J'ai repris mes habitudes et je ne regrette le beau ciel d'Italie que comme on regrette un rêve agréable.

« Il me semble, en effet, que tout ce que j'ai vu pendant mes voyages est un rêve pour moi et qu'il n'y a de réel que l'existence à laquelle je suis habitué à Paris, quoiqu'elle ne soit pas entièrement dans mes goûts. Mais ma femme aime son Paris, mon fils en a besoin pour achever son éducation d'artiste. Résignons-nous au retour à Paris!

« Jusqu'à présent ma santé ne souffre pas de nos froids humides et de nos brouillards. Je suis toujours sans voix, mais la poitrine va assez bien et le lait d'ânesse que j'ai pris pendant deux mois avec tout le soin recommandé par votre bon et aimable docteur, m'a fait beaucoup de bien. Je le reprendrai au printemps et si les grands froids ne me causent pas des accidents, j'espère arriver à conserver une santé passable.

« En parlant de votre bon docteur, vous savez que je ne me suis pas acquitté avec lui. Vous m'aviez promis de vous en charger, et Gudin devait vous remettre ce que vous auriez payé pour cela. Mais

ce pauvre Gudin, tout occupé de sa peinture et surtout de sa santé, n'a pu rien me dire à ce sujet.

« J'ai donc recours à votre bonté pour m'acquitter de ma dette, en vous priant de me dire comment vous faire remettre ce que vous auriez payé pour moi. Rappelez-moi bien au souvenir de ce cher docteur. Nous avons bien parlé de lui avec M. Ch..... et j'ai vu avec plaisir que parmi nos médecins il jouit d'une réputation bien distinguée.

« Comment se portent Madame Duval, vos enfants, votre famille en général, à laquelle nous présentons à chacun en particulier nos assurances d'attachement? Comment se porte aussi M. Tœpffer, que je regrette tant de n'avoir pas vu? Le petit tableau que je dois à votre bonté est souvent admiré et apprécié par nos habiles peintres. Vous n'oubliez pas le petit pendant de vous que vous m'avez promis. La bordure est accrochée, elle attend son tableau. Je vous en prie bien, ne m'oubliez pas.

« Vous m'avez parlé d'eau-de-vie de Cognac et l'on m'a adressé pour cela à un homme qui en a, dit-on, d'excellente. Malheureusement ni moi ni les miens ne sommes en état d'en juger pour savoir à quoi nous en tenir. Je vous envoie 12 bouteilles de cette eau-de-vie vantée par mes connaissances. La caisse est partie il y a cinq jours par le roulage accéléré. Il faudra que vous me disiez bien franchement si cette eau-de-vie est telle qu'on me l'a annoncée et si elle vous convient. Je pourrai vous en renvoyer le nombre de bouteilles que vous désirez. J'en prendrai aussi pour notre maison d'après ce que vous me direz.

« Je voudrais bien vous être bon à Paris pour autre chose. Pensez bien à tout le plaisir que vous ferez à ma femme et à moi, si vous et Madame Duval nous chargiez de vos commissions dans quelque genre que ce soit.

« Enfin donnez-moi l'occasion de correspondre avec vous. Ne nous écrivons pas des lettres, mais des mots qui nous feraient croire à un voisinage tel que je le désirerais tant avec vous. Croyez surtout, cher et bon ami, que personne plus que moi ne vous est attaché. Sans que vous le sachiez, je cause souvent avec vous. Je vous vois près de votre si aimable femme, j'embrasse vos enfans, je joue même avec eux, et quelquefois je me mets à trembler pour l'aimable petit qui monte si haut dans les arbres.

« Ensuite je fais ma tournée, je vais dîner chez votre bon frère Louis, de là je vais chez le bon frère Jacob et je reviens de ma course sur le boulevard Montmartre en me disant: Voilà encore un petit rêve auquel je reviendrai quand je voudrai me réjouir l'âme.

« Adieu, cher et bon ami. Croyez à tout l'attachement pour vous et tous les vôtres de votre bien dévoué de cœur,

« BOIELDIEU.

« Ma femme, mon fils s'unissent à moi, et j'aime encore plus mon cher Adrien depuis qu'il vous aime comme le fait son père.

« Rappelez-moi au souvenir de MM. Ferrière et Tœpffer fils ».

Le compositeur Méhul mourut le 18 octobre 1817. Sa mort laissa un fauteuil vacant dans la section de musique de l'Institut dont il était, avec Gossec, le membre le plus ancien, tous deux ayant été nommés à l'époque même de la fondation, en 1795. On procéda, le 26 novembre, à l'élection de son successeur, et Boieldieu fut élu.

Un peu plus tard, Boieldieu fut aussi nommé professeur de Composition au Conservatoire. Adolphe Adam (1), le célèbre auteur du *Chalet*, de *Si j'étais Roi!* etc., qui fut le plus remarquable des élèves de Boieldieu, a donné des renseignements précieux sur son enseignement:

« Lorsqu'on créa la classe de composition de Boieldieu, les premiers élèves qui y furent admis avaient déjà reçu les impressions de coterie du Conservatoire. Ainsi Grétry n'était pour eux qu'une perruque, et Rossini qu'un faiseur de contredanses. Quelle ne fut pas leur surprise de reconnaître que celui qui devait leur enseigner la composition professait la plus haute admiration pour ces deux hommes de génie, que nous étions bien loin de regarder comme tels! Il paraîtra sans doute surprenant aujourd'hui, en 1834, qu'un musicien ait été obligé d'apprendre à ses élèves que Rossini était un grand génie; mais il faut se reporter à l'époque dont je parle. On ne parlait au Conservatoire que des *turlututu* de Rossini; on riait à gorge déployée de ses *crescendo* et de ses triolets en tierces dans les violons. Il fallait alors non seulement de la conscience, mais encore du courage à un compositeur français pour se mettre en hostilité avec ses

(1) *Adam* Adolphe-Charles, né à Paris le 24 juillet 1813, mort le 3 mai 1856.

confrères en rendant justice à l'immense talent de Rossini, dont on ne connaissait en France que deux ou trois partitions. Sitôt qu'il en paraissait une nouvelle, Boieldieu convoquait toute sa classe, l'un de nous se mettait au piano, et l'on exécutait d'un bout à l'autre le nouveau chef-d'œuvre, tandis que notre nouveau professeur nous en faisait remarquer les légères taches et les nombreuses beautés. — Mes enfants, disait-il ensuite, voilà la meilleure leçon que je puisse vous donner. Il faut avant tout étudier les auteurs qui ont du talent, et l'on ne reprochera pas à celui-ci d'en manquer.

Ce que Boieldieu aimait le moins c'était la musique contournée et manquant de mélodie.

Je ne puis résister au désir de raconter la première leçon de composition qu'il me donna, parce qu'elle peint la manière de l'homme, et sa perspicacité à découvrir une mauvaise tendance chez l'élève, et son habileté à changer les mauvaises dispositions. Quand j'eus le bonheur d'être admis dans la classe de Boieldieu, j'étais un peu comme tous les jeunes gens qui commencent à s'occuper de composition. La forme était tout pour moi, et le fond fort peu de chose. J'avais une grande estime pour les modulations et les transitions baroques et un souverain mépris pour la mélodie, je ne concevais pas même qu'on s'en servît.

Un de mes amis m'avait une fois mené aux Bouffes, où l'on jouait *le Barbier* de Rossini, et je m'étais sauvé après le premier acte, furieux contre ce sot public, qui accordait ses applaudissements à de telles misères.

Je fais ici ma confession: voilà comme je pensais quand j'entrai chez M. Boieldieu. Il me demanda de lui donner un échantillon de mon savoir-faire, et, deux jours après, je lui portai un morceau stupide où il n'y avait ni chant, ni rythme, ni carrure; mais, en revanche, force dièses et bémols, et pas deux mesure de suite dans le même ton. Je croyais avoir fait un chef-d'œuvre.

— Mon bon ami, me dit M. Boieldieu, quand il eut examiné mon papier de musique, qu'est-ce-que cela veut dire?

L'indignation me saisit:

— Comment, monsieur, lui répliquai-je, vous ne voyez pas ces modulations, ces transitions enharmoniques?

— Si fait vraiment, reprit-il, j'y vois fort bien tout cela. Mais

les choses essentielles, la tonalité, un motif ? Allez-vous-en à votre piano, faites-moi une petite leçon de solfège à deux ou trois parties d'une vingtaine de mesures, et sans moduler surtout, et vous m'apporterez dans huit jours.

— Mais je vais vous faire cela tout de suite, m'écriai-je.

— Non, me répondit-il, il faut tâcher que cela ne soit pas trop plat, et huit jours ne vous sont pas de trop.

Je retournai chez moi, et, riant d'une telle besogne, je voulus me mettre à l'œuvre; mais dans l'habitude que j'avais de tendre mon imagination vers un tout autre but, je ne pouvais pas trouver une idée mélodique. Au bout de huit jours, j'apportais ma vocalise qui était bien faible.

— A la bonne heure! me dit Boieldieu, au moins cela a forme humaine, mais il y manque bien des choses. Nous ferons encore ce travail-là pendant quelque temps.

Il ne me fit faire autre chose pendant trois ans; puis il me dit:

— Maintenant, vous avez peu de chose à apprendre. Étudiez l'orchestration et les effets de scène, et vous irez. Trois mois après, il me fit concourir à l'Institut sans trop de désavantage ».

Voilà pour Adam qui représente l'opinion du monde musical de son temps au point de vue de l'Opéra-comique. Mais voici la contrepartie que nous donne Hector Berlioz (1) qui défend la conception dramatique moderne!

En 1829 Hector Berlioz concourrait pour la troisième fois à l'Institut pour le prix de Rome, avec la Cantate: la *Mort de Cléopâtre*. Les juges ne decernèrent point de premier prix cette année-là. Le lendemain de son échec Berlioz rencontrait Boieldieu sur le boulevard:

« Je vais rapporter textuellement la conversation que nous eûmes ensemble, - dit Berlioz dans ses *Mémoires*, - elle est trop curieuse pour que j'aie pu l'oublier.

« En m'apercevant: — Mon Dieu, mon enfant, qu'avez-vous fait? - me dit-il. - Vous aviez le prix dans la main, et vous l'avez jeté à terre.

---

(1) *Berlioz* Hector-Louis, né à la Côte St. André le 11 décembre 1803, mort à Paris le 8 mars 1869.

— J'ai pourtant fait de mon mieux, Monsieur, je vous l'atteste.

— C'est justement ce que nous vous reprochons. Il ne fallait pas faire de votre mieux; votre mieux est ennemi du bien. Comment pourrais-je approuver de telles choses, moi qui aime par dessus tout la musique qui me berce?...

— Il est assez difficile, Monsieur, de faire de la musique qui vous berce, quand une reine d'Égypte, dévorée de remords et empoisonnée par la morsure d'un serpent, meurt dans les angoisses morales et physiques.

— Oh! vous savez vous défendre, je n'en doute pas; mais tout cela ne prouve rien; on peut toujours être gracieux.

— Oui, les gladiateurs antiques savaient mourir avec grâce; mais Cléopâtre n'était pas si savante, ce n'était pas son état. D'ailleurs elle ne mourut pas en public.

— Vous exagérez: nous ne vous demandions pas de lui faire chanter une contredanse. Quelle nécessité ensuite d'aller, dans votre invocation aux Pharaons, employer deux harmonies aussi extraordinaires!... Je ne suis pas un harmoniste, moi, et j'avoue qu'à vos accords de l'autre monde je n'ai absolument rien compris.

« Je baissai la tête ici, n'osant lui faire la réponse que le simple bon sens me dictait: Est-ce ma faute, si vous n'êtes pas harmoniste?...

— Et puis, - continua t-il, - pourquoi, dans votre accompagnement, ce rythme qu'on n'a jamais entendu nulle part?

— Je ne croyais pas, Monsieur, qu'il fallût éviter, en composition, l'emploi des formes nouvelles, quand on a le bonheur d'en trouver, et qu'elles sont à leur place.

— Mais, mon cher, Mme Dabadie qui a chanté votre cantate est une excellente musicienne, et pourtant on voyait que, pour ne pas se tromper, elle avait besoin de tout son talent et de toute son attention.

— Ma foi, j'ignorais aussi, je l'avoue, que la musique fut destinée à être exécutée sans talent et sans attention.

— Bien, bien, vous ne resterez jamais court, je le sais. Adieu, profitez de cette leçon pour l'année prochaine. En attendant venez me voir; nous causerons; je vous combattrai, mais en *chevalier français*. —

« Et il s'éloigna tout fier de finir sur une *pointe*, comme disent les vaudevillistes. Pour apprécier le mérite de cette *pointe* digne d'El-

levion (1) il faut savoir qu'en me la décochant, Boieldieu faisait, en quelque sorte, une citation d'un de ses ouvrages, où il a mis en musique les deux mots empanachés (2).

« Boieldieu, dans cette conversation naïve, ne fit pourtant que résumer les idées françaises de cette époque sur l'art musical. Oui, c'est bien cela, le gros public, à Paris, voulait de la musique qui berçât, même dans les situations terribles, de la musique un peu dramatique mais pas trop incolore, pure d'harmonies extraordinaires, de rythmes insolites, de formes nouvelles, d'effets inattendus; de la musique n'exigeant de ses interprètes et de ses auditeurs ni grand talent ni grande attention.

« C'était un art aimable et galant, en pantalon collant, en bottes à revers, jamais emporté ni rêveur, mais joyeux et troubadour et *chevalier français*... de Paris.

« On voulait autre chose, il y a quelques années, quelque chose qui ne valait guère mieux. Maintenant on ne sait ce qu'on veut, ou plutôt on ne veut rien du tout ».

Boieldieu mourut le 8 octobre 1834. Cinq ans plus tard la statue du grand artiste fut solennellement inaugurée sur un des quais de Rouen, cette vieille et superbe capitale de la Normandie; depuis ce temps ce quai charmant, s'appelle le *Cours Boieldieu*. On trouve encore à Rouen le *Café Boieldieu*.

A Genève on n'est pas resté en arrière à l'égard de Boieldieu, dont le buste orne la première niche à gauche de la façade principale du Théâtre à côté de celui de Rossini.

Enfin, le Carillon de notre Cathédrale de St. Pierre égrène chaque mois en notes joyeuses la jolie mélodie de la *Ronde*: « Depuis longtemps gentille Annette », tirée de l'opéra *Le petit Chaperon rouge* (3).

H. Kling
Prof. au Conservatoire de musique à Genève,
Officier d'Académie.

---

(1) Célèbre auteur de l'Opéra-Comique, qui fut le type des galants chevaliers français de l'Empire.

(2) *Jean de Paris*.

(3) Ouvrages consultés pour ce travail:

1. Émile Duval, *Boieldieu*. Notes et fragments inédits. Genève, 1883.
2. G. Héquet, *A. Boieldieu, sa vie et ses œuvres*. Paris, 1864.
3. A. Pougin, *Boieldieu*. Paris, 1875.

Pensieri sulla storia della Musica [1]

Capitolo I.

Della forma nella musica.

La lettura e l'udizione degli ultimi lavori musicali tanto teatrali che di soggetto sacro e che hanno più o meno spontaneamente suscitato interesse nel pubblico, mi hanno fatto notare una somiglianza fra la musica antica e la modernissima che, sebbene possa sembrare a primo aspetto soltanto apparente, pure, se si considera l'intiero periodo del glorioso svolgimento della musica dal secolo XV al XIX, non può non rivelarsi come reale. Poichè la musica, come ogni altro prodotto dell'intelletto umano, ha dovuto seguire uno svolgimento progressivo passando per tutte le fasi che si riscontrano dal nascere al morire di un organismo.

E come quello di un organismo è certamente da considerare lo svolgimento della musica come anche di ogni altra arte. I singoli artisti ne prendono le forme dai loro predecessori e le trasmettono ai successori e ciascuno vi aggiunge più o meno di quello che egli ha potuto vedere di quell'organismo completo ideale che i primi non videro se non in parte e realizzarono anche in parte. Con questo lavorìo, che ciascun artista compie inconsciamente e come per istinto, un'arte si perfeziona seguendo non il capriccio di isolati individui, ma la linea ferma e sicura che tende (per quanto si può) alla realizzazione di un ideale.

Questo sente ogni vero artista e questo è avvenuto nello svolgimento della musica.

Dalla sua infanzia al tempo presente è una linea continua quella che la musica ha seguìto; ma una linea che, innalzatasi con un pro-

---

(1) Pubblichiamo quest'articolo, quantunque contrario all'indirizzo della *Rivista*, indotti dalla serietà del lavoro e dalla speranza che la lettura di esso possa suscitare una proficua discussione. La Direzione.

cedimento di secoli, s'incurva ai nostri giorni alla discesa. Il lettore penserà: — Eccoci alla solita parabola; — e tentennerà il capo ricordando come in ogni tempo i cambiamenti parvero decadenza, e forse concluderà fra sè stesso: — nulla di più ordinario delle odierne previsioni pessimistiche. — Tuttavia se il cortese lettore vorrà seguirmi fino alla fine, spero di riuscire a persuaderlo che non sempre un'osservazione così generale come quella che io, forse a torto, gli attribuisco, coglie nel segno; che, se non altro, il nostro caso non è di quelli che possono giudicarsi così facilmente, e, infine, che gl'indizi su cui desidero trarre la sua attenzione sono abbastanza serî e degni di essere ben ponderati.

Il primo di questi indizi sta appunto in una certa somiglianza la quale, come accennavo sopra, passa fra la musica antica e la modernissima; nello stesso modo che, come ognun sa, la vecchiaia per molti riguardi somiglia all'infanzia; cosicchè il vecchio, come suol dirsi, rimbambisce; e la musica modernissima, malgrado del grande apparato fonico o scenico, in fondo rimbambisce anch'essa.

In che consiste precisamente questa somiglianza fra la musica antica e la recente? — Di questo appunto vogliamo ora occuparci.

***

La musica è nata come mezzo di espressione della parola. Difficilmente anche oggidì chi canta, canta senza parola. Anche quando il contadino, durante il monotono lavoro dei campi, illude il tempo facendo risuonare per le valli le sue lunghe melopee, il suo cantare si appoggia sopra parole per lo più legate in versi, le quali determinano tanto il succedersi dei suoni, quanto il periodico fermarsi sopra una pausa. Così è anche presso tutti i popoli e così è stato certamente fin dai tempi più antichi. Il cercare di riprodurre una melodia indipendente dalle parole per mezzo di istrumenti, denota già un notevole progresso ed evidentemente questo desiderio suppone già l'esistenza di un sentimento musicale il quale doveva aver trovato il suo mezzo spontaneo di manifestazione nella voce umana. La musica pura quindi, indipendente dalla parola è da ritenersi come derivata da quella legata, col canto, alla parola. Gli istrumenti i più primitivi sono stati sempre istrumenti puramente ritmici senza suono

musicale, come tutti i tamburi, tam-tam, campanelli ed altri simili che sono tuttora in uso fra i selvaggi. Il ritmo su cui tali melodie primitive erano e sono modellate (se non è il semplicissimo:

oppure

dei selvaggi ripetuto indefinitamente come fanno anche i bambini) è sempre da ricercarsi negli accenti del verso; e tale, io credo, è stata presso tutti i popoli l'origine della musica qualunque sia stato il suo posteriore svolgimento.

Quando, dopo la caduta dell' impero romano e l'oblio di quel che la civiltà greca aveva prodotto in fatto di musica, il sentimento musicale si ridestò nella Chiesa, esso tornò a percorrere la medesima via. Le melodie gregoriane sono generalmente anch'esse una semplice melopea senza forma, regolata soltanto dal senso e dagli accenti delle parole alle quali serve di colore espressivo. Ma, col tempo, il bisogno di accentuare ancora più il significato intimo delle melodie, dava origine alla polifonia che, rozza e incerta sul principio, doveva poi raggiungere quella maravigliosa potenza, per la quale soltanto, la musica, fatta completa, ha potuto finalmente dire tutto quello che ha saputo dire. Contemporaneamente al perfezionarsi della polifonia e quindi dell'armonia, il ritmo musicale, liberatosi a poco a poco da quello delle parole, prese un andamento suo proprio; il periodare delle frasi musicali non fu più modellato su quello del senso logico del discorso, ma trovando nell'essenza stessa del sentimento una ragione nuova intimamente ed esclusivamente musicale, costruì disegni propri indipendenti da ogni guida esterna e l'arte dei suoni divenne finalmente un'arte a sè: divenne la *musica*.

Allora due direzioni si svolsero parallele in quest'arte nuova: l'una rimase unita alla parola, traendo anzi da questa il sentimento generale, ma pur tuttavia seguendo, per quanto era possibile, linee sue proprie; l'altra libera completamente da ogni legame di discorso e diretta soltanto da quelle linee che regnano ed hanno valore solo nella concezione puramente musicale.

Nel seguente capitolo esamineremo un poco più a fondo che cosa

s'intenda propriamente con queste linee o rapporti o disegni musicali i quali, sebbene non abbiano nulla a fare coi rapporti logici dei concetti nel discorso, tuttavia regolano e debbono regolare con sicurezza lo svolgimento della musica. Qui importava solo far distinzione fra questi due generi di musica: il primo, che accompagna la parola seguendola, senza troppo disturbarla, nel suo andamento logico; il secondo, dove la musica, seguendo linee del tutto sue proprie, si emancipa dalla parola, creando un organismo che ha per sè stesso vita e significato. Il primo genere comprende la musica drammatica, il secondo principalmente la Sinfonia.

Usando un'espressione che in questo caso può riuscir banale, ma che è pur chiara, il genere sinfonico potrebbe chiamarsi musica pura, e l'altro applicata; e potremmo anche osservare che nella musica, come in tutte le altre umane discipline, la parte applicata nasce prima e da essa trae origine poi la parte pura.

La via sulla quale il sentimento musicale si spingeva già dal principio del secolo XV conduceva, come abbiamo detto, verso una forma sempre più precisa e conseguente nelle sue parti e in questa tendenza essa veniva spesso in conflitto con la parola. Il sentimento musicale provava talvolta, nel corso di un pezzo, il bisogno di simmetria, di un ritorno a pensieri musicali presentati sul cominciare, mentre il testo proseguiva per la sua strada nello svolgimento puramente discorsivo dei concetti. La musica istrumentale, libera da tali difficoltà, si avviava invece sicura verso la costituzione di quel maraviglioso edifizio artistico che fu poi coronato con la Sinfonia; mentre la musica vocale si muoveva incerta fra continui compromessi e concessioni tanto da parte della musica quanto da parte delle parole. La musica fu spesso costretta a rinunziare allo svolgimento vasto e a quella unità che costituisce il maggior vanto della Sinfonia; e d'altra parte il testo dovè rassegnarsi a ripetizioni di parole e di concetti ed anche a ritmi e modi di periodare non sempre in armonia col proprio carattere. — I due elementi non potevano completamente fondersi.

Certamente quanto più il testo, innalzandosi nella lirica, si fissa quasi in un solo sentimento, tanto più la musica si avvicina a quella libertà che le permette di seguir le proprie leggi e di sollevarsi a quella unità e conseguenza perfettamente musicali che si ammira, per es.,

nella maggior parte dei cori dell'immortale G. S. Bach. Chi può sentire i cori d'introduzione e di conclusione delle *Passioni*, il *Kyrie* della *Messa solenne* e tanti altri nelle numerose *cantate* del grande di Eisenach, senza rimaner convinto che tale perfezione musicale possa raggiungersi anche nel genere vocale? Ma dobbiamo ricordare qui ciò che osservò già lo Schopenhauer: che cioè la parola, in tali momenti, quasi scomparisce e, dato appena, per così dire, un cenno del sentimento, lascia alla pura musica il còmpito di esprimere per sè stessa coi suoi propri mezzi tutto ciò che in quelle poche e povere parole era appena indicato. Che cosa non ha saputo dire Bach sopra due sole parole: *Kyrie eleison*, nella *Messa solenne*! In quel coro sublime le due parole che ne compongono tutto il testo non hanno quasi maggiore importanza che di sillabe destinate ad offrire al coro il modo di emettere la voce.

Ma nella musica drammatica, dove l'elemento discorsivo non può scomparire e dove veramente si ricerca questo connubio tra la parola e la musica, rispettando in ognuna i suoi diritti, le cose stanno in altro modo. Nella musica drammatica la parola s'impone e l'ufficio della musica non può esser che quello di aggiunger colore, forza e pienezza ai sentimenti espressi. La cosa è presto detta; ma siccome per musica noi non possiamo più intendere una melopea indeterminata e schiava della parola come fu nei suoi primordi, ma dobbiamo invece intendere un organismo ed anzi un organismo il quale si svolge sopra linee e principî che non sono quelli stessi che regolano la successione dei concetti, così questo connubio tra musica e parola divenne, nei tempi moderni (intendo fino alla metà del presente secolo), oltremodo malagevole. Dei due elementi uno ha sempre sofferto, e quello che in tutto questo periodo fu il più spesso malmenato è stato senza dubbio la parola.

Ma a questo proposito dobbiamo fare un'osservazione importante: e cioè che questo noto strapazzo delle parole nella musica drammatica fu, fino ad un certo punto, conseguenza necessaria del forte sentimento artistico che guidava lo svolgimento della musica con un progresso così costante e sicuro verso la conquista delle forme che, sole, possono dirsi veramente musicali e per le quali la musica potè divenire un'arte completa, perfetta, del tutto autonoma.

In tutto questo periodo la musica, nel suo vigore giovanile domina

la parola e l'obbliga a piegarsi alle sue esigenze, e quando nel dramma, per necessità dell'azione, il discorso doveva farsi avanti e fare intendere con precisione ciò che essa aveva a dire, la musica ha semplicemente preferito di cedere momentaneamente il posto; si è, per così dire, ritirata in disparte riducendosi quasi ad una apparenza, per lasciare, col recitativo, il campo alla parola. Con questi criteri si è svolta la musica drammatica dal Monteverde ai nostri giorni. La distinzione netta fra Recitativo ed Aria (o comunque voglia chiamarsi) è una prova del giusto criterio che si aveva del valore della musica; poichè da un lato non tutto quel che l'uomo fa o dice è musicale, e dall'altro la musica non può, come musica, seguire sempre i concetti nella loro forma discorsiva. Essa perciò trovò più conveniente di attendere nel dramma il momento in cui avesse potuto comparirvi tale quale essa è con quelle forme che le sono proprie ed essenziali.

Tutto ciò ha portato necessariamente nella musica drammatica e specialmente nell'Opera tutti quei convenzionalismi che ben conosciamo e che da mezzo secolo circa sono divenuti l'oggetto delle critiche e del ridicolo il più acerbo. E giustamente; poichè il dramma, l'azione, se ne vogliamo una, ha pure le sue leggi; ed offenderle ad ogni passo, sia pure per il lodevole scopo di deturpare il meno che si può un'altra arte, non può che produrre un lavoro, nel suo insieme, manchevole e perciò non efficace nè duraturo. Non si deve pretendere di riunire due elementi senza fare giustizia alle qualità di ciascuno.

Queste sono state le ragioni principali che hanno provocato la riforma intrapresa dal Wagner; l'equilibrio che gli artisti andavano cercando fra i due elementi, la parola e la musica, non si era raggiunto; la musica prepotente si aveva conquistato una quasi assoluta padronanza ed aveva ridotto la sua compagna, la parola, al semplice stato di *ancilla musicae*.

Il Wagner si propose di ristabilire questo equilibrio. Egli volle creare una nuova Opera dove tutti quei convenzionalismi di cui sopra ho parlato fossero evitati e dove parole e musica si riunissero veramente senza sforzo; cosa raramente o mai ottenuta da prima. È perciò sommamente importante studiare l'opera del Wagner e vedere se veramente o quanto egli abbia corrisposto a questo suo proponimento ed all'aspettativa dell'arte.

Ma perchè la questione è abbastanza complessa, è necessario entrare un poco più dettagliatamente in ciò che finora ho accennato molto in generale e premettere un breve cenno storico sullo svolgimento della forma nella musica, cercando di chiarire, per quanto si può, in poche pagine, quello che si debba intendere con codesta forma musicale.

Capitolo II.

Svolgimento storico della forma nella musica pura.

In che consiste la forma musicale? *Forma*, nel suo significato più vasto, vuol dire: rapporto di parti fra di loro; e questo rapporto suppone una Unità che traspaia dall'insieme di queste parti in rapporto. Così noi chiamiamo « uomo » quella unità che ritroviamo nell'insieme di tutte le sue membra; così parliamo di « un albero », di « una casa », ecc. Nessuno degli elementi di un albero è l'albero, ma sì il loro insieme retto da un principio che è appunto l'unità: « l'albero ».

In che consista questa unità è una domanda che non è suscettibile di ricevere una spiegazione completamente soddisfacente, poichè essa tocca l'essenza del nostro modo di conoscere, e, come tutto ciò che costituisce l'essenza stessa della nostra facoltà di conoscere, è, per sua natura inesplicabile; giacchè, evidentemente, non si può conoscere il conoscere. Questa Unità che noi necessariamente ritroviamo in ogni nostra conoscenza, è in fondo quello che Kant chiamò « l'unità sintetica della percezione » ed io rammento questo non per entrare in questioni di questa specie, ma semplicemente per notare di passaggio che tocchiamo qui uno di quei punti i quali, non potendo dedursi da altri principii, restano del tutto inesplicabili; ma che pur tuttavia sono il canone fondamentale di ogni conoscenza, anzi di ogni sentire, di ogni moto che, con frutto, passi nella coscienza dell'uomo.

Dico « con frutto » poichè mille cose passano e sfuggono nell'intimo nostro, senza che noi possiamo avere la possibilità di afferrarle e tenerle avanti alla nostra e all'altrui coscienza.

In tal caso queste sono esperienze perdute; sono semi che non trovarono il terreno adatto a fruttificare e *fuerunt quasi non essent.*

Ma perchè la coscienza riesca ad afferrare e tenere avanti a sè stessa i propri moti e le proprie esperienze, è necessario che queste si informino in quella « unità sintetica », è necessario che i differenti momenti in cui le cose si presentano al nostro spirito, succedendosi nel tempo e disponendosi nello spazio, siano afferrati dalla coscienza come legati fra di loro da quegli intimi rapporti che lasciano trasparire quella Unità di cui stiamo parlando.

Un legame intimo, necessario e al tempo stesso indefinibile fra le parti di un tutto, ecco ciò che dà realtà alle nostre conoscenze, qualunque esse siano. Ciò che non è legato in questa misteriosa Unità, è *tamquam nihil*, è il Caos; e le cose tutte, anche materiali, sono conosciute ed esistono per noi solo in virtù di questa corrispondenza di parti che le riunisce. L'organismo, nel senso vasto della parola, è la forma fondamentale dell'esistenza, della realtà; fuori dell'organismo non abbiamo che il vaniloquio nel campo intellettuale e il caos in quello fisico.

Lasciamo ora da parte la questione nella sua generalità; io l'ho toccata soltanto perchè si veda di quale importanza essa sia e perchè, scendendo a parlare in particolare dell'arte, anzi di un'arte (la musica) si abbia tuttavia in mente che questa legge che noi vogliamo ora studiare in quest'arte, è non ad essa particolare, ma che è, al contrario, una legge altissima, anzi la più alta e la più vasta; quella per la quale, solamente, delle cose tutte può dirsi che « esistono »; nè più nè meno!

Vediamo dunque in qual modo questa profonda necessità dal legame organico siasi manifestata nella ricca messe di produzioni musicali dei tre secoli scorsi.

Quali sono i principii fondamentali seguìti dalla musica fin qui, per i quali essi, obbedendo a quella legge suprema dell' Unità che regge ogni organismo, creava tanti immortali capolavori?

Sono quattro:

1° il ritmo;
2° la tonalità;
3° lo svolgimento tematico;
4° il ritorno dei pensieri.

Per ritmo intendo semplicemente l'elemento costante quale è generalmente rappresentato in musica dalla così detta « battuta »,

senza preoccuparmi della composizione di più di questi elementi in quei periodi più o meno lunghi e svariati che il Westphal ha fatto vedere essere identici (almeno in molti casi) a quelli delle strofe nella poesia greca.

La costanza e decisione del ritmo è una delle caratteristiche della musica nel periodo di cui ci occupiamo e cioè dal 1500 in poi; anzi si può dire che, incerto sul principio, andò a poco a poco acquistando in forza e nettezza fino a divenire in Beethovén quasi lo schema ferreo che regge la foga delle sue creazioni come il correre dei pianeti diretti dalle leggi semplicissime delle loro orbite.

Paragonate una partitura di Beethoven o una qualunque del periodo classico con una moderna; mentre in quelle non trovate che una indicazione di ritmo al principio del pezzo, lo vedete in questa soggetto a frequenti mutamenti.

Lo stesso, anzi ancor più, è da dirsi della tonalità.

Come è noto, la tonalità è una conquista che la musica ha fatto lentamente e con fatica; essa è nata come conseguenza della polifonia; poichè questa ha fatto sentire e scoprire nelle note non successive ma contemporanee, tendenze e leggi le quali hanno determinato tanto la forma delle scale quanto i loro rapporti fra di loro.

Il canto gregoriano è puramente melodico e, come giustamente osserva l'Ambros, i toni ecclesiastici o gregoriani sono da considerare come serie di suoni e non come sistemi di accordi.

In una melodia gregoriana noi non sentiamo affatto un fondamento armonico; mentre qualunque melodia moderna vi suggerisce e reclama espresso il significato armonico ossia la successione di accordi e di modulazioni. In una parola: una melodia moderna ha bisogno di un accompagnamento: una gregoriana, no.

Che oggi da alcuni si armonizzino anche le armonie gregoriane, è un fatto che qui non importa rilevare; certo è che questo non era nell'uso nè nel sentimento di quei tempi.

Appunto perchè l'intervallo di quinta minore (*si fa*) ha una tendenza armonica così spiccata, gli antichi, i quali partivano da un punto di vista puramente melodico, lo evitavano; essi sentivano che un tale intervallo li portava in un campo che non era quello conosciuto fino allora; ma al tempo stesso e anzi per questa ragione appunto, sentivansi spinti ad adoprarlo dal sentimento musicale che,

con la polifonia, scopriva nuovi orizzonti e presentiva tutto il regno armonico con le sue nuove leggi. Da qui le lunghe dispute sul valore di quell' intervallo il quale, malgrado le gravi preoccupazioni, s'intrometteva da sè stesso nella musica e, sto per dire, quasi a dispetto degli stessi compositori.

Un fatto strano e notevole accadeva in quei primordi della polifonia: che più melodie si cantassero insieme, era divenuto un bisogno dello spirito; ma, non sospettandosi ancora che la contemporaneità delle note dovesse portare nella loro successione in ogni singola melodia leggi che ancora non si conoscevano, i cantanti si ostinavano a seguire ciascuno quelle norme che gli erano note nello studio del canto gregoriano. I compositori invece, avendo nell'orecchio l'insieme polifonico della loro composizione, sentivano istintivamente qua e là il bisogno di modificare le antiche scale; ma il cantante, geloso della sua parte da solista (come egli si pensava), non ammetteva che altri si permettesse di entrare nel santuario della sua scienza. Cosicchè anche qui sorgevano questioni, e i musicisti di allora avranno avuto spesso, come oggi, occasione di ripensare mestamente al detto di Guido d'Arezzo: « *Musicorum et cantorum magna est distantia!* ».

L' intervallo di quinta minore, con la sua irresistibile tendenza ad una risoluzione, dava tanto alla melodia in sè stessa quanto all'insieme polifonico una base; stabiliva nella successione delle note della scala una specie di gerarchia spiccatissima, per modo che ognuna di esse acquistava un carattere speciale.

Non è qui il caso di entrare in dettagli sulle risoluzioni a cui può dar luogo la quinta minore e quindi alle scale alle quali un tale intervallo può dare origine. Solo osserverò che, fra tutte le scale ecclesiastiche, solo i toni jonico ed eolico si prestavano spontaneamente al suo uso; era quindi naturale che, a poco a poco, questi due prendessero predominio sugli altri e, sotto il nome di Modo Maggiore e Modo Minore, divenissero il fondamento quasi esclusivo di tutta la nostra musica.

Del resto (sia detto incidentalmente) non sono queste le sole scale conciliabili con quell' intervallo; ma sono certo le più semplici.

Conseguenza di tutto ciò fu, dal 1400 in poi, una tendenza verso le due scale Maggiore e Minore, lasciando in disparte l'uso degli altri toni ecclesiastici. Vediamo infatti quasi tutti i compositori antichi

alla fine dei loro pezzi alterare la scala in modo appunto da ottenere la quinta minore quando essa non vi era contenuta naturalmente (come per es. nel modo dorico), ritrovandosi così, senza volerlo, in uno dei due modi: Maggiore e Minore. Queste alterazioni facevansi generalmente alla chiusa del pezzo; appunto perchè l'uso di quell'intervallo facesse più fortemente sentire il passaggio dal carattere dinamico, che è quello del pezzo di musica, a quello del riposo finale che è dato dalla risoluzione della quinta minore.

Da ciò che ho detto non si deve per altro concludere che, senza l'uso della quinta minore, una scala perda totalmente di carattere; il posto relativo dei due semitoni basta a distinguerle l'una dall'altra anche evitando la contemporaneità dei due suoni della quinta minore. Ma perchè senza l'uso di quest' intervallo l'armonia perde molto delle sue ricchezze e, d'altra parte, esso conduce spontaneamente all'esclusivo uso delle due scale Maggiore e Minore, così si spiega quell' incertezza nell' impiego delle scale consacrate dall'uso, incertezza che si ritrova più o meno in tutta la musica antica. Non che almeno alcuni dei toni ecclesiastici non possano trattarsi armonicamente in modo perfettamente conseguente e cioè senza alterare essenzialmente la scala; ma gli antichi (secoli XV e XVI), perplessi fra le regole del vecchio canto gregoriano e le nuove tendenze armoniche (non ancora ben definite nè in pratica nè, tanto meno, in teoria), si attenevano ora alle une ora alle altre, e da ciò nasceva una certa confusione della quale non è mai scevra la musica di quel tempo, neppure quella del sommo Palestrina.

Mi son fermato alquanto su questo punto per far vedere quali fossero le difficoltà che la musica ebbe a superare per realizzare quello che per più secoli non fu che un ideale confuso: la tonalità armonica. E credo aver messo in chiaro anche come quel non so che di vago che spesso ritrovasi, in fatto di tonalità, nella musica antica, sia un prodotto non sempre e totalmente dell'arbitrio, ma, in gran parte, dell' inesperienza. Poichè in tutti i compositori e tanto più nei geniali, è evidente la tendenza ad attenersi tanto alla scala quanto alla tonalità scelte al principio del pezzo. Veggansi, per esempio, i *mottetti* del Palestrina: la tonalità scelta domina tutto il pezzo, il quale anzi, non di rado, rimane con fermezza quasi assoluta non solo nella stessa tonalità, ma perfino nella stessa scala, sia originale sia trasportata.

Concludendo: la musica, fin da' suoi principii, diretta dal sentimento armonico, ha avuto una tendenza fortissima a muoversi tanto sopra una tonalità quanto sopra una scala determinata, giungendo anche sotto questo rapporto alla perfezione soltanto negli ultimi due secoli col Bach e col Beethoven, i quali, più di ogni altro, hanno saputo con tal mezzo far sentire come ogni deviazione dal punto di partenza (dalla scala scelta da principio) fosse in fondo una derivazione, un prodotto, una emanazione (non saprei dir meglio) di quel punto di partenza. In somma hanno fatto sentire come i singoli momenti delle loro produzioni musicali, per quanto l'ampiezza dell'invenzione o la violenza della passione possa sbalestrarli dal centro, conservano tuttavia verso di questo un legame intimo, profondo; conservano come un ricordo e un desiderio della loro origine che rende tanto più prepotente il bisogno del ritorno e tanto più grande la soddisfazione di ritrovarsi in quell'Unità, che la pluralità delle differenti sensazioni provate nel corso del pezzo poteva allontanare o velare, giammai far perder di vista.

Questo ch'io dico della tonalità, può ripetersi a parola per il 3° dei principii enumerati sopra e cioè per lo sviluppo tematico.

Lo sviluppo tematico consiste nel derivare da un pensiero musicale o da un suo frammento spesso brevissimo, tutta una serie di disegni che, per somiglianza esterna ed intima, conservano nel loro svolgersi stretto e continuo legame. Dico « esterna ed intima » poichè non basta infilare una serie di imitazioni quali più o meno ogni buon scolare, con un poco di pazienza, può giungere a sciorinar sulla carta; ma quella profonda identità che si manifesta nel rapido trasformarsi del tema in mille guise sempre simili e sempre nuove, di cui il Beethoven sopra ogni altro ci ha dato esempi stupendi e che ricorda il travaglioso mutarsi agli occhi di Dante della Divinità immutabile — questo potentissimo mezzo, dico, lo troviamo sempre adoprato nella musica; sebbene solo negli ultimi due secoli la maestria tecnica e l'effetto artistico toccassero il loro più alto punto.

Nel silenzio religioso della chiesa si leva una melodia soave come il Palestrina sa creare; altre voci riprendono quella stessa melodia, poi altre e poi altre; la prima non fu che la prima ispirazione discesa sugli eletti; poi tutti i pii, scossi ed attratti da quella contemplazione, si uniscono al canto, a quello stesso canto, ed ecco che

un pensiero unico domina la moltitudine; ecco la polifonia nella sua vera ragione di essere; ecco il « coro ».

La vera polifonia non è pensabile senza l'« imitazione ». Il tema passando come una trama attraverso tutte le fila polifoniche, le collega in un tutto, e ci dà veramente il « coro ». Niente di più antipatico della « melodia al soprano e l'armonia alle altre parti »; no, tutte le parti del coro debbono essere perfettamente uguali in importanza e significato, affinchè veramente, nell'insieme di tanti individui, l'individuo scompaia ed emerga la grandezza impersonale del coro. Questo sentirono e questo ci diedero il Palestrina e il Bach.

Se non che quella stessa perplessità in cui trovavasi il Palestrina dinanzi alla novità delle leggi dell'armonia si sente ancora dinanzi alla forma, all'insieme di un pezzo.

Il canto gregoriano non si era sollevato al disopra di una melopea atta a rinforzare il significato della parola. Esso era, come abbiamo detto sul principio, un semplice colorito della parola; la sua linea s'informava al senso di questa; solo alcune volte, alla fine del testo, l'impulso musicale, quasi non appagato, proseguiva sull'ultima sillaba per conto proprio, cercando di dire coi soli suoni quello che il testo, più che esprimere, non aveva saputo che accennare. All'*Alleluia* la voce si fermava sull'ultima sillaba in un lungo vocalizzo detto « jubilus » o « pneuma ».

È interessante quel che ne dice uno scrittore del tempo: « il pneuma « è un ineffabile gioire dell'animo sulla Eternità e si fa solo sull'ul« tima sillaba dell'antifona per indicare che la lode di Dio è inef« fabile. Il pneuma significa la gioia della vita eterna, che nessuna « parola può esprimere; perciò il pneuma è anche una voce senza « preciso significato » (vedi Ambros, II, p. 71).

È questo un fatto rimarchevole ed è certamente il primo vagito della musica pura, il primo grado di quel lungo e lento svolgimento che doveva condurre la musica alla conquista di leggi e forme tutte sue proprie. Ma da questi incunaboli al Palestrina il passo è immenso, e ciò che egli trovava ne' suoi predecessori in fatto di forma era ben poco. La scuola fiamminga più o meno si era arrestata al contrappuntare con imitazioni spesso troppo complicate una melodia data come canto fermo; solo nel suo più grande campione, Josquin de Près, troviamo l'invenzione e il disegno già svolti con sorprendente

maestria e chiarezza, le quali, per altro, non sempre raggiungono quelle del Palestrina. Nondimeno anche nel Palestrina, come in tutti i compositori di quel tempo, la forma è ancora imperfetta e manca di una completa e vera unità. — Generalmente egli compone un tema sopra alcune parole del suo testo e, svoltolo alcun poco, passa ad altre con altro tema e così successivamente fino alla fine. Un tutto organico è impossibile a ottenersi con tale procedimento; e questo è il difetto che ci fa ben sentire quanta strada l'evoluzione musicale avesse ancora da percorrere. Non mancano però composizioni in cui il suo genio, precorrendo i tempi, si sforza e giunge a dare rotondità, ordine ed unità alla sua invenzione. Cito soltanto due mottetti: *In Epiphania Domini* e *In festo S. Martini,* rimarchevoli ambedue tanto per la bellezza dei temi, quanto per la forma. Nel primo le parole stesse suggerirono al musicista un artifizio che percorre gran parte della tela della composizione. Il testo è il seguente:

Tribus miraculis ornatum diem sanctum colimus.
Hodie stella magos duxit ad praesepium.
Hodie vinum ex aqua factum est.
Hodie a Johanne Christus baptizari voluit.
Alleluia.

Il Palestrina ha diviso tutto il pezzo in tre parti principali: nella prima, sulle parole *Tribus miraculis* ecc., egli svolge per 24 battute, intrecciandolo con sorprendente ricchezza e dolcezza di armonia, un magnifico tema; passa quindi all'*Hodie stella* ecc., e in tutta questa seconda parte i nuovi temi sono ben collegati dal breve frammento che sempre ritorna sulla parola *Hodie*; finalmente l'*Alleluia* chiude con un nuovo tema tanto potente quanto originale questa splendida composizione nella quale non è possibile non sentire un insieme, una forma, sia pure essa stata più o meno suggerita dal testo.

Ancor più notevole è la ricerca di una forma nel secondo mottetto. Qui il ritorno dei pensieri accade addirittura con perfetta simmetria, e il Palestrina abbandona perfino il suo usuale modo di comporre, che è, come si è detto, quello di seguire il testo sviluppando i temi versetto per versetto senza ritorni o repliche. Nel mottetto di cui parliamo, al contrario, dopo una prima parte in tempo pari su parole piene di mestizia, si passa ad una seconda parte più vivace in tempo dispari, presentando il tema prima nelle voci acute e poscia

in quelle gravi le quali riconducono al primo movimento come intermezzo. Il tema in tempo dispari ricomparisce ancora dapprima negli acuti e poscia nei bassi per essere poi ripreso, con magnifico effetto, dal coro intiero. Finalmente, tornando al primo movimento, chiude con esso la composizione.

Qui la forma simmetrica è decisamente voluta, cercata e raggiunta, poichè non è suggerita dal testo come in parte nel mottetto citato sopra o come per esempio in quello in due parti: *Domine quando veneris* o nel *Dies sanctificatus* e in altri ancora.

L'effetto di questo mottetto, che per invenzione e per forma deve mettersi tra i più perfetti del grande musicista, è completo; nulla resta a desiderare; il cuore e la mente hanno ciascuno ricevuto la loro parte, poichè quel che il sentimento voleva esprimere trovò anche nell' intelletto il mezzo, la forma pura e limpida onde manifestarsi.

Quale disgrazia che lo stesso non possa dirsi di tutti i lavori di questo genio straordinario! Quante delle sue composizioni vi affascinano sulle prime battute e, invece di andar crescendo, attirandovi sempre più nell'intimo di un grande pensiero, vi distraggono, vi conducono qua e là, facendovi dimenticare e scancellando con altre la prima impressione! Per citare una delle sue più conosciute (o, più propriamente, meno ignote) e geniali creazioni, citerò lo *Stabat*. La prima parte, fino alle parole: *dum emisit spiritum*, collegata dall'unità del quadro stesso che il testo va descrivendo, ha un' impronta così grande, profonda e conseguente, i differenti pensieri e i diversi affetti sono tessuti insieme così strettamente sopra l'unico sentimento della compassione verso la « Madre dolorosa » che l'effetto artistico è pienamente raggiunto. Ma in appresso la linea si rompe e dà luogo ad una serie di episodi l'uno più bello dell'altro, ma scuciti, divaganti nella tonalità che sembra perdersi per l'appunto alle ultime strofe, quando più si sentirebbe il bisogno di ritrovarsi in porto. La « gloria del Paradiso » viene così impreparata, così monca da far quasi sorgere l' irriverente pensiero che il maestro, stanco del lungo lavoro, abbia chiuso in fretta e alla meglio la sua grande creazione.

Più o meno questo difetto s'incontra sempre nel Palestrina come in tutti i compositori del XV e XVI secolo.

So bene che non si deve ricercare in un tempo quello che è stato proprio di un altro e che non ci si deve aspettare dal Palestrina quello

che siamo avvezzi a sentire in Bach; nè, viceversa, pretendere, per esempio, dal Beethoven i sentimenti del Palestrina. Ogni tempo, ogni vero artista è anche un mondo completo che non attende il paragone con altri per esser compreso; ed è anche certo che nulla può renderci così facilmente ingiusti verso il valore di un artista, quanto il ricercarvi, non quello che egli ha detto, ma quello che già conosciamo ed amiamo. Nondimeno certi principii sono troppo universali, troppo essenziali all'intelletto, perchè il sentimento, per quanto differente nel corso dell'evoluzione storica, possa sottrarsi al loro impero. La legge suprema dell'unità non può impunemente rompersi; la forza e il significato dell'arte si rompono con essa. — Ma di ciò abbiamo sopra detto abbastanza. Qui basti il notare che nel Palestrina questa unità che domina la concezione di ogni vero artista, tende ad affermarsi con quelli stessi mezzi che in tutto lo svolgimento progressivo della musica, sono andati facendosi sempre più chiari e precisi: il ritmo, la tonalità, lo sviluppo tematico. Per riconoscere quale progresso questi stessi mezzi abbiano fatto per opera appunto del Palestrina, si paragonino le sue opere con quelle del suo maestro Claudio Goudimel, e si vedrà quanto la tonalità e l'armonizzazione divengano più ferme, più spiccate e, al tempo stesso, più fluide in confronto dell'incertezza e angolosità del Goudimel. Quello che nel Palestrina, come generalmente nella musica del suo tempo, troppo spesso si desidera invano, è la fermezza sopra alcuni temi i quali si dispongano in modo da farci sentire la loro mutua dipendenza o relazione musicale.

Il ritorno dei pensieri (giacchè il discorso ci ha condotti da sè stesso al quarto dei mezzi enumerati) è, insieme allo svolgimento tematico, quello che ha permesso ai musicisti, fino al secolo nostro, il portare nella composizione musicale la più grande varietà, senza per altro disgregare la composizione; ha permesso di costruire un organismo, di creare insomma un tutto vario, completo e finito, per modo che veramente si senta come e perchè una composizione cominci e giunga ad un termine.

Lo svolgimento tematico aveva raggiunto il suo ideale nella Fuga; maraviglia di unità, di chiarezza ed insieme di profondità nelle mani di un grande; capolavoro di noia in quelle dei mediocri. Un pensiero domina l'intiera composizione; i grandi contrasti non vi hanno luogo; una contemplazione severa o serena è il campo della Fuga. Il suo

genere è essenzialmente lirico; l'accento drammatico le è estraneo, e la musica religiosa trovava perciò in questo genere quello che più le conveniva. Quanti e quali poemi religiosi nelle Fughe del Bach!

E tuttavia è lo stesso Bach, il grande maestro in quest'arte, che ci fa sentire a quali altre forme avrebbe condotto la Fuga. Non di rado nelle sue composizioni per clavicembalo ed anche in quelle per organo, egli interrompe il corso della Fuga con nuovi pensieri, per tornare poi al primo. Altre volte ci dà una vera costruzione con diversi temi, per modo che io trovo un poco esagerato il nome di inventore della Sonata che si dà al suo figlio Filippo Emanuele. Poichè, per non parlare di Giovanni Sebastiano, la costruzione di pezzi con disegno simmetrico e precisamente che conducendo nella prima parte dalla 1ª alla 5ª del tono, ritornano nella seconda parte dalla 5ª alla 1ª, si trova già nei compositori italiani del XVII secolo; e questo è il primo semplicissimo schema della sonata e della sinfonia. — In ogni modo era soltanto nella seconda metà del secolo XVIII che dovevano introdursi nelle forme musicali quei contrasti che condussero poscia alla creazione della sinfonia. Il quarto dei mezzi, il *ritorno dei pensieri*, manifestò in questo periodo tutto il suo grande significato e Haydn tiene in questo un posto di somma importanza.

Il sentimento religioso impallidiva e, con esso, perdevasi quella uniformità che rispecchiava nell'arte l'immutabile contemplazione della Divinità. Nuovi elementi, passioni più umane, speranze più vaghe, spesso fantastiche e perciò tormentose, turbarono l'animo degli uomini e i nuovi artisti sentirono e videro e, nell'opera loro, ritrassero tutti i lati, tutte le faccie dell'umanità; e tutti i mezzi che vedemmo già indovinati e, fino ad un certo punto, adoperati dai musicisti più antichi, trovarono, tra il secolo passato e la prima metà del nostro, il loro più completo svolgimento; tutti e quattro i canoni sopra enumerati offrirono in egual misura il loro aiuto al musicista moderno.

La storia di questi quattro principii o canoni fondamentali è un continuo progredire, un perfezionarsi, finchè giunti, per così dire, nel pieno vigore, essi fecero come il giovane che, conscio delle sue proprie forze, spontaneamente abbandona il suo pedagogo e si rende indipendente. La parola era stata, in certo modo, la paziente nutrice della musica, l'aveva sostenuta e diretta per lungo tempo negli in-

certi passi dell' infanzia. Giunta alla maturità, la musica pura se ne distacca e, disdegnando ogni legame, si volge con preferenza al genere istrumentale che solo poteva consentirle tutta quella sconfinata libertà in cui essa sentivasi omai capace di vivere secondo le sue proprie e non le altrui leggi.

Beethoven si impossessa di quei quattro principii o canoni e, con quelli, manifesta al mondo le sue intuizioni. Dei quattro canoni, si è l'ultimo, il ritorno dei pensieri, che doveva dal genio di Beethoven esser portato a quel grado di giustezza nelle proporzioni e di equilibrio nell'economia generale della creazione artistica, che non fu poi mai più uguagliata.

Così la musica pura giungeva alla cima del suo salire: con Bach trionfava nel cielo e con Beethoven sulla terra; libera dalla parola nella sinfonia o prendendo da essa non più che un vago cenno verso un sentimento, come spesso in Bach, la musica libravasi in altissimo volo senza altro sostegno o altra guida che quella delle sue stesse forme e sotto la legge suprema dell'Unità nella pluralità; legge comune ad ogni fatto, ad ogni conoscenza e fuori della quale (per richiamare qui il già detto) non abbiamo che il caos nel campo materiale e il vaniloquio in quello intellettuale.

(Continua).

ALESSANDRO COSTA.

Arte contemporanea

LES INSTRUMENTS DE MUSIQUE

étudiés dans leur forme, au point de vue pittoresque et décoratif.

Je me propose, en cette étude, d'examiner les instruments de musique de toute espèce, non pas au point de vue sonore, qui est l'essentiel, mais à celui, secondaire, et beaucoup plus inattendu, de leur effet plastique, *décoratif*.

Ici se présente un cas tout particulier: l'instrument de musique n'a point, comme l'*arme* ou comme l'*outil*, que nous avons étudiés ailleurs, un but final « utilitaire »: sa destination est purement *esthétique*. Or celle-ci consistant à charmer l'oreille et non l'œil, nous aurions dû l'écarter d'un ouvrage exclusivement consacré aux arts de la *vue* (1). Mais voici que la vue réclame l'instrument à son tour, et le classe, avant qu'il n'ait parlé, parmi les objets de décor. Nul ne peut contester, en effet, qu'en dehors de son rôle sonore, il ne présente bien souvent un grand intérêt dans sa forme. Les peintres font avec des *luths*, des *mandolines*, des *musettes*, des *tambours* de *basque*, de pacifiques et séduisantes panoplies; la *harpe*, encore de nos jours, est aussi harmonieuse de lignes que de timbre; elle met en valeur un bras féminin; par sa *colonne*, son *chapiteau*, la claire-voie métallique de ses nerfs, on la peut dire « monumentale »; l'*orgue*, avant d'accompagner le plain-chant, accompagne l'architecture; si tels organes de l'orchestre gagnent à se dissimuler en chan-

(1) La présente étude, en effet, est extraite d'un grand ouvrage sur l'Esthétique, et particulièrement sur l'esthétique des *Arts du décor*, lequel paraîtra dans le courant de l'année 1900.

tant, combien, pareils à l'oiseau rêvé, possèdent une enveloppe extérieure égale à leur voix! Au moins la plupart parlent à la vue, comme à l'ouïe, un langage de force ou de grâce: le volume sonore de la contrebasse est en rapport avec sa taille, son volume matériel; une cloche de cathédrale est solennelle et par sa forme et par son accent; la clochette grêle d'un enfant de chœur a le timbre grêle; si les cordes fines et tendues à vide de la harpe présagent d'aériennes sonorités, le tube géant du trombone est l'indice de sons formidables..... Ainsi la figure seule, dans l'instrument, a déjà sa poésie, son éloquence, elle est suggestive, de soi. Cependant elle n'est plus ici, comme en les autres catégories d'appareils, au service d'une fonction *visible*. Helmholtz fait remarquer que si, dans un concert, nous nous plaisons à distinguer le son du violon de celui de la clarinette, la jouissance d'art ne réside pas en l'image optique de ces instruments, mais en la sensation de son qui en émane, en l'image sonore... Cette observation, qui semble un truisme, est au contraire originale. L'auteur de la *Théorie physiologique de la Musique* en infère « que la théorie des sensations auditives est appelée à jouer, dans l'esthétique musicale, un rôle plus essentiel que la théorie de l'éclairement ou de la perspective en peinture ». — Pour nous, la remarque d'Helmholtz a le mérite de poser un problème, dont personne (et lui le premier) ne s'était avisé jusqu'ici: c'est à savoir le lien qui rattache, en tout instrument musical, *le plaisir de l'oreille et le plaisir des yeux*. — Sans doute, à l'audition d'une symphonie, l'on peut — certains disent même qu'on *doit* se cacher la vue de l'orchestre. Mais les organes symphoniques (ceux d'autrefois surtout) tentent souvent, dans leur attitude silencieuse, notre regard. — La tâche se fait alors malaisée pour l'esthéticien qui veut expliquer la forme par la fonction, — la fonction et la forme étant séparées, cette fois, sur deux sens différents, l'*ouïe* et la *vue*. Il messierait de parler musique en un chapitre consacré spécialement au décor, — et voici que, justement, les objets décoratifs qui se présentent à notre examen sont les organes de la musique.

Le moyen de sortir d'embarras, c'est de jeter un regard en arrière: nous y verrons l'instrument d'art se relier à l'utilitaire engin d'industrie comme un degré d'adaptation supérieur et pour ainsi dire « prorogé ». L'outil put nous captiver, déjà, par l'aspect (rap-

pelez-vous l'*ancre*); et pourtant sa mission directe est tout autre: elle est connexe, cependant, avec son rôle ornemental: c'est le premier stade. Au second, celui de l'engin sonore, le plaisir du regard devra s'autoriser non seulement du rôle « dynamique », sensible à l'œil, mais aussi du rôle sensible à l'oreille, « *euphonique* »: dans un violon, d'abord, tout comme dans un arc, il nous faudra montrer l'heureux parti des lignes en rapport avec le maniement pur et simple; — et révéler ensuite les connexions secrètes, fort délicates, entre cette fonction d'*outil*, accessoire, et celle d'*instrument* sonore, essentielle. En un mot, violon flûte ou harpe, cor tambour ou trombone, sera jugé, du seul point de vue « plastique », à la fois sur sa MINE — et sur sa VOIX: si la forme, en effet, lui vient du *luthier*, n'est-elle pas destinée, plus tard, au *virtuose*?

***

Avant de dénombrer ce peuple aux cent voix, dressons le tableau des fonctions purement mécaniques, auxiliaires, ici, de la fonction sonore (1). — Nous retrouvons le rôle de *soutien* dans le manche des instruments à cordes, luths ou violes, et le chevalet du violon, dans les deux cornes de la lyre, dans la « colonne » de la harpe; — le rôle de *communication*, dans les longs tuyaux ou « conduits » sonores des instruments de cuivre, et dans la « table d'harmonie » de leurs congénères à cordes; — le rôle de *suspension* est représenté par ces cordes mêmes, tendues entre deux points d'appui, par la membrane également tendue du tambour, par les cordes qui font, autour de sa caisse, extérieurement, un joli réseau; par la cloche surtout, qui pend, avec témérité, sa masse de bronze au *mouton* dressé dans l'espace. — L'*ajourement*, dont vous avez vu l'opportunité dans les édifices, dans les engins, n'est pas moins utile en les instruments, où l'air, agent vibratoire essentiel, doit pouvoir trouver, quand il faut, accès ou issue. C'est pourquoi vous voyez la caisse de résonance des violes, des luths ou des cithares, percée de ces sortes de baies qu'on nomme des *ouïes*, mais qui prenaient souvent, jadis, la

(1) L'auteur répartit tous les objets d'art connus en 16 fonctions.

forme de *roses*. Ce besoin d'aération, pour entretenir la respiration de l'être sonore, fait percer aussi, méthodiquement, le chalumeau des flûtes, des hautbois; mais ici, c'est afin de régler l'émission tonale des sons, de jalonner, en quelque sorte, la route harmonique du flot aérien... Notons encore, pour la fonction de *revêtement*, les vernis, d'importance capitale chez le violon, et, comme pur besoin de luxe, la dorure des harpes, le pan d'étoffe armorié des trompettes, les flots de ruban dont s'attifaient jadis les musettes, enfin le crêpe qu'aux jours de deuil on jette sur les tambours, pour les étouffer. Inutile d'insister sur l'*armature*, car, parmi les instruments de musique, les uns sont *armés* de cordes, de chevilles, et les autres, que le souffle fait résonner, sont armés de clefs, d'embouchures, ou de ces languettes vibrantes, les *anches*. — Vous reconnaissez la fonction de *capacité* dans ces vases retentissants qu'on appelle caisses, timbales, tambours, ou cloches, tuyaux d'orgues, trompettes, accordéons, cornemuses. — Les fonctions *manuelles*? — Il suffit de voir, en l'instrument encore silencieux, un outil — sublime tout à l'heure, sous les doigts d'un artiste, et ridicule hélas!... que dis-je? instrument de torture entre les mains d'un exécutant maladroit. D'ailleurs la cloche a son *marteau:* c'est, en quelque manière, une enclume chantante; la peau gémissante du tambour cède et se redresse alternativement, sous la pluie des coups de baguette, ainsi qu'un tremplin, un tambourin de jeu de paume, une plaque téléphonique; le tambour de basque est le *van* idéal qui fait s'envoler les ondes sonores comme une folle avoine; le tube du trombone est une pompe magique et mugissante; l'orgue, aux voix éthérées, reçoit sa vie, prosaïquement, d'un soufflet; l'*archet* qui nous émeut en ébranlant les nerfs du violon, de l'alto, des basses, ne sert-il pas, muet, à l'horloger pour actionner son tour besogneux? (1).

---

(1) Il est curieux, à l'appui, de rappeler les démêlés historiques qu'eurent nos anciens artistes en lutherie avec les corps de métier similaires. C'est ainsi qu'en 1730, les *boisseliers-souffletiers* de Paris font saisir chez un sieur Collard, maître facteur d'*orgues*, trois soufflets, sous prétexte qu'eux seuls avaient le droit d'en fabriquer; en 1741, les *tabletiers* veulent saisir chez un nommé Lefèvre neuf flûtes traversières, neuf fifres et quatre flageolets... (Voir Henri Lavoix, *Histoire de l'instrumentation*, 1 vol., Didot, 1878).

Il reste donc, en l'instrument si noble, quelque chose de l'engin mécanique. Par compensation, les hautes fonctions d'*emblème* et de *pur décor* auront sur lui, vous le verrez, beaucoup de prise. Certains d'entre ces organes sonores, élus pour leur perfection de contour, prêtent singulièrement à l'ornementation plastique, — et non moins à cette ornementation littéraire qu'on appelle une métaphore. La *lyre* des anciens ne vit guère plus parmi nous qu'à l'état de *motif*, ou de mot sublime (1).

***

Ce rappel qui vient d'être fait des traits *réalistes* de l'instrument est loin d'être oiseux, car adapté, comme l'outil, à nos organes préhenseurs, l'instrument de musique emprunte à son maniement une grande part de ses traits expressifs. Il faut vous supposer sourds un instant, voyant l'orchestre sans l'entendre. Alors les archets, glissant sur les cordes suivant des rythmes et des directions sans cesse variés, vous suggéreront l'idée d'un mouvement fin, mesuré, mais inquiet, ému de passion; le souffle calme des flûtistes en leur court et mince roseau, dira silencieusement la quiétude molle, idyllique; l'effort des joues gonflées, des lèvres serrées sur les puissants tubes de cuivre, éveilleront des pensées mâles, héroïques; tandis que la manœuvre des bras *bâtonnant* pour ainsi dire des membranes, ou frappant des disques métalliques l'un contre l'autre, vous présentera le tableau d'une allégresse primitive, un peu sauvage.

En résumé, les instruments de *percussion*, de leur jeu muet, dégagent une monotonie fatidique, toute orientale; les cordes pincées par le doigt ont la verve saccadée, la langueur irritable des races slaves; — longuement pressées de l'archet, la ténacité pénétrante des Celtes; les instruments à vent n'accusent, eux, dans leur exercice apparent, aucun *rythme*, sauf le trombone: on peut dire, en ramenant la métaphore au sens propre, « qu'ils n'ont pas de nerfs, mais du *souffle*... ».

---

(1) Un instrument, plus ou moins musical, établit le passage, à certains égards, entre les « instruments de musique » et les armes: c'est l'*olifant*, le compagnon plaintif de *Durandal*.

Telle est, sommairement esquissée, la physiologie des trois grandes *familles* instrumentales; elle éclaire déjà leur anatomie, en vertu de ce principe bien connu: « C'est la fonction qui crée l'organe ». Entrons, à présent, dans le détail; que chaque individu sonore sorte des rangs de l'orchestre, à son tour, ou surgisse des lointains de l'histoire. Si, pour le moment, nous nous attachons à sa seule figure, et ne cherchons qu'à dégager sa physionomie pittoresque, il est impossible pourtant de faire abstraction de sa voix, de son langage propre: en effet, n'est-ce point le *timbre* de l'instrument qui commande, en cause finale, sa *forme*, sa grandeur, la disposition de ses membres et de ses orifices? (1).

---

(1) Le tableau d'ensemble que nous donnons, expose la *classification* et les *filiations*, nous épargnant ainsi toute analyse détaillée. Nous nous réservons d'élire, en cet arsenal harmonieux, les pièces les plus typiques à notre point de vue.

Tableau des Instruments de musique.

	Antiquité	Moyen-Age	Temps modern
Instruments à cordes	*I.s à cordes pincées.* Lyre et Plectre. - Cithare. - Tambourah égyptienne. - Magadis. - Azor et Kinnor. - Eoud hébreux. - Monocorde. - Trigone.	Psaltérion. - Luth. - Archiluth ou Théorbe. - Mandore et Mandoline. - Citole. Guitare. - Harpe. Guiterne.	Tympanon. - Ki-nan (Zymbalon (des Tzig
	I.s à cordes frottées.	Crowth. - Vièle. - Gigue. Rebec. - Viole. - Viola di gamba.	Trompette marine. - mour. - Violon. - A loncelle. - Contre-B
	I.s à cordes et à clavier.	Vielle.- Organistrum ou Syphonie.	Dulcimer, Canon, Ma Virginal, Epinette, (Clavecin. - Piano.
Instruments à vent	*I.s de bois.* Flûte à bec (*tibia*).- Syrinx ou flûte de Pan. - Flûte traversière.	Flageolet. - Galoubet. - Chalumeau. Hautbois, Bombardes et Douçaines. Olifant. - Cromorne. - Cornets à bouquin.	Petite flûte. - Fifre. - Basson (fagotto). - C Clarinette. - Cor de b Saxophone.
	I.s de cuivre. Trompette (*tuba, lituus, buccin*).	Clairon. - Graile. Saquebute. - Cor sarrazinois.	Serpent. - Trombone. cléïde. Cor. - Trompe de cha Cornet à pistons. - Sa Tubas.
	I.s à réservoir d'air (avec ou sans *clavier*).	Cornemuse. - Musette (*tibia utricularis*).	Accordéon. - Harmoni Orgue. Orgue de Barbéri.
Instrum. de percussion	Tambour (*tabor*).	Tambour de basque. - Nacaires. Bedon. - Colin-tampon.	Timbales. - Grosse Ca Caisse roulante. Gong. - Tam-tam.
	Sistre. - Crotales.	Cymbales. - Triangle. Cloche. Carillon (*quadrillo*).- Eschelettes et Tartavelles.	Chapeau chinois. Jeu de timbres (*Glocke* Castagnettes. Xylorganon (*Claque-boi* monica.

*
* *

Les deux instruments « à cordes » les plus typiques de l'antiquité furent la *lyre* et la *cithare*, l'une grecque d'origine, de taille modeste et sévèrement restreinte de fibres, comme on sait, — l'autre importée d'Asie, plus grande, « ostentatoire », et riche de nerfs (1).

(1) Voir H. Lavoix, *Histoire de la musique*, Quantin, éditeur, p. 42. Le tableau

La vieille lyre homérique ou *phorminx* (1), avec son écaille de tortue servant de caisse résonnante et tendue de peau, ses cornes d'antilope unies par le « joug », et ses fibres en boyau de mouton, a l'éloquence fruste et sincère des appareils dont les éléments sont tirés directement de la Nature (2). L'art plastique, après l'avoir textuellement reproduite, par exemple en la *Terpsichore* du Musée Pie-Clémentin à Rome, s'est ensuite inspiré de modèles plus élégants, et c'est un de ceux-là dont l'art décoratif s'est emparé, pour en faire le motif aujourd'hui consacré, — presque discrédité même par son abus.

La *lyre*, telle que chacun se la représente, est tellement harmonieuse de forme, qu'on reste embarrassé de lui trouver un caractère (3). Il faut un instant de réflexion pour s'apercevoir que ses cordes bien isolées, libres de sonner dans l'espace, dessinent une claire-voie, comme dans la harpe. Ainsi que la harpe, la lyre a donc quelque chose d'aérien et de dégagé dans l'aspect. Mais elle est plus froide, plus *indifférente*, à cause que les cordes s'arrêtent toutes, extérieurement, au même niveau: la ligne plastique, ici horizontale, ne manifeste point aux yeux la ligne mélodique ascendante (4).

A force de gagner des fibres, et de s'enrichir en tonalités, la lyre finit par se confondre avec la *cithare:* celle-ci figure assez bien le besoin d'expressivité grandissant, la sévère *ataxarie* des Hellènes évincée par un luxe de sensations tout oriental. Mais, au point de vue de la descendance des instruments, chacune des deux a son rôle: un modèle de lyre dite *du Nord*, qu'on peut voir en certain manuscrit du IXe siècle, atteste le passage aux *violes:* en effet, les cordes s'attardent, en quelque sorte, sur la table d'harmonie prolongée; de plus, elles sont retendues, à leur tiers, par un chevalet; enfin les deux montants se rejoignent par le haut, sans traverse. —

---

que je donne ici des Instruments de musique a ses éléments presqu'entièrement empruntés à celui qui figure dans l'*Histoire de la Musique* de H. Lavoix.

(1) Le *barbitos* était à la lyre ce que le violoncelle est au violon.

(2) Scaliger en compare la forme à celle de l'insecte appelé *cerf-volant*.

(3) Au temps de l'engouement classique, au Premier Empire, on donna souvent la forme de la lyre grecque aux guitares.

(4) L'échelle forcément décroissante des cordes s'obtient alors par une inclinaison du *joug*, ou par une différence de niveau dans l'insertion.

Ajoutez un manche, et fermez complètement la table d'harmonie, vous aurez presque le violon.

Ce renseignement historique est utile pour bien apprécier la forme de nos modernes *instruments « à archet »*. De naïve, en effet, cette forme est devenue savante, et la science, en simplifiant les contours, n'en a pas trop altéré, vraiment, l'eurythmie. Mais plaçons-nous au point de vue plus relatif de l'*adaptation*. On saisit moins, ici, que dans l'arme, ou l'outil, le rapport qui lie le parti plastique à l'effet, puisque ici l'effet est *sonore*. Ce groupe familial que j'aperçois, dressé pour le quatuor, où les deux frères, le cadet et l'aîné, sont représentés par le *violon*, l'*alto*, — le père, par le *violoncelle*, et l'aïeul par la *contrebasse*, — m'en imposent, à la vérité, comme des personnages tout proches parents, homogènes de structure, et divers par la gravité, qui vont dialoguer ensemble, dans un instant, dont les voix se révéleront en accord avec l'âge, — avec la taille, veux-je dire... Mais cette idée ne suffit pas à justifier le contour de ces corps, gros ou menus, à compenser la déception optique, étrange en quelque sorte, de leur aspect. Pour aimer l'instrument muet dans sa figure, sans arrière-pensée, faut-il encore avoir l'âme d'un luthier, quelque peu, savoir l'importance des bombements et des méplats dans les deux tables, le rôle acoustique des éclisses taillées à plat, comme un *intrados* d'arc romain, celui des *ouïes* symétriques en forme de *S*, puis le rôle manuel du *chevillier*, légèrement déjeté en arrière, et se roulant en crosse à l'instar des jeunes fougères (1). Autrement, la beauté des violons est à l'orchestre, en leur plein travail, à ces moments glorieux de la symphonie, où 20 archets parallèles, d'un seul essor, scandent la phrase mélodique.

Isolé, *solo*, le jeu des instruments à archet offre encore *à l'œil* bien du charme. Plus que tout autre exécutant, le violoniste a l'avantage de manifester l'émotion dans son mécanisme : ce dernier mot, même, est brutal, tant il y a place, ici, pour la main, et pour la pensée : les doigts qui serrent la corde sur sa touche sont si nerveux, et ceux qui conduisent l'archet si discrètement préhenseurs, et si déliés !

---

(1) Voir le *Manuel du luthier* (Manuels Roret).

Si, par l'intermédiaire dont j'ai parlé, les *violes* du moyen âge, ses *gigues*, ses *rebecs*, ancêtres de nos violons, peuvent se rattacher à la *lyre*, — d'un autre côté la *cithare*, sa sœur d'Asie, paraît avoir engendré le *psaltérion* et la *harpe* (1).

Le *psaltérion* de nos pères du moyen âge est, sous un autre nom, le même objet sonore que le *nebel* hébreu, l'*asur* ou le *kinnor:* un mot suffira pour le peindre: c'est l'antique cithare dont les cordes, encore plus nombreuses, viennent s'adosser au mur d'une table d'harmonie; le réseau de nerfs ne vibre plus alors en pleine liberté, mais, demi-captif, il communique ses plaintes aux fibres du bois, qui les renforce: pour l'œil quittant la lyre ou la cithare, c'est le *plein* substitué au *vide:* il n'entrevoit plus l'œil, à travers les fils de métal, l'*autre main*, cette jolie main gauche de *Muse* accompagnant la droite en accord plastique et sonore. De fait, la sonorité du psaltérion prend, de sa configuration, quelque chose de fermé, — d'*arrêté*, plutôt; et pour faire ressortir les ondes entrées dans la caisse, voici qu'il faut ajourer sa table harmonique, la percer, tel un mur de cathédrale, de *roses*.

Nous retrouvons le psaltérion aujourd'hui dans ces petits orchestres tziganes si vifs, et si pleins d'originale poésie dans leur jeu: sous l'appellation nouvelle de *symbalon*, et frappé de marteaux en guise de *plectre*, il fait, au quatuor de cordes, un arrière-plan sonore étincelant et sourd à la fois, — comme les paillettes d'un feu de forge.

Ce serait une étude curieuse, de comparer la mimique du joueur de *symbalon*, agitant ses marteaux légers, rebondissants, à celle du cithariste grec passant le plectre, comme un peigne, en la chevelure des cordes; — à celle, aussi, de notre pianiste moderne, abaissant ses doigts, rapides et ponctuels, sur les touches. Car on ne doit pas oublier que le *piano* remonte au *clavecin*, qui remonte lui-même au *clavicorde* (2), et qu'enfin ce dernier n'est que le psaltérion muni d'un clavier et de sautereaux éveilleurs de cordes.

---

(1) Ce dernier instrument aurait pour ancêtre immédiat le *magadis* (Voir H. Lavoix, p. 45) usité en Grèce et d'origine orientale.

(2) Du 14e siècle, appelé, plus tard, également, *épinette*, *harpsichorde* ou *virginal*, *manicordium*, *dulcimer* ou *canon*.

*
* *

Parallèlement aux instruments qui précèdent, toute une famille vécut au moyen âge, et d'une vie florissante, — actuellement éteinte, ou peu s'en faut: je veux parler du *luth* et du *théorbe*, de la *mandore* et de la *mandoline*, de la *guitare*. A peine quelques raffinés, férus d'idées archaïques, en pincent-ils aujourd'hui, dans les coins de salon: jadis, de ces langoureux et grêles instruments, on formait des orchestres.

Au moins, leur mérite décoratif a survécu: peu supportables, au moins continûment, à nos oreilles, ils font, par compensation, le charme de nos yeux: chose étrange, que les plus jolis oiseaux n'aient pas toujours le chant le plus joli! (1). Où donc est ici le rapport entre le timbre et la structure? — Il est malaisé de le dire: en général, le *timbre* des instruments est une acquisition de circonstance, et tout empirique: la science tarde encore à justifier théoriquement des différences et des qualités de son, depuis longtemps admises dans la pratique: il y a du mystère dans la *forme* de l'instrument, parce qu'il y a du mystère dans sa voix, la genèse intime de sa parole. Et c'est là tout ce qu'on peut dire, jusqu'à présent, en constatant le *plat* de la table supérieure, dans les luths ou mandolines, leur dos bombé, l'absence d'échancrures latérales (sauf dans la guitare), le svelte allongement du manche, qui porte un chevillier au coude plus ou moins saillant (2). — Quant au jeu, si vous désirez en saisir la juste expression, rien de plus facile, car les images abondent partout: on dirait que la sculpture et que la peinture, ayant la durée, ont prêté la pérennité de leur substratum

---

(1) On cherchait plutôt, en effet, à faire de *beaux* instruments que de bons, et on en trouve encore (des luths) qui, au point de vue décoratif, sont très artistiques, mais sur lesquels on ne pourrait jouer convenablement quoi que ce soit (Voir *Manuel du luthier*. — Manuels Roret).

(2) Pour éclairer un peu la question, lire dans le *Manuel du luthier* (Manuels Roret) le mémoire très intéressant de Savart. On peut remarquer que les *proportions* adoptées dans la confection des plus fameux instruments, se trouvent être numériquement simples, tout comme celles des cordes ou tuyaux qui fondent les consonnances musicales (Voir p. 26). Notez aussi que dans un violon, la *ligne serpentine* se retrouve partout, dans le contour, les *ff*, et la *volute*.

minéral à la musique, art matériellement éphémère. Un ivoire du XIVe siècle, à Cluny, montre, sous un dais ogival, deux jeunes gens assis, et pinçant du luth; leurs doigts fuselés pressent directement les cordes, sans l'intervention du plectre, à mon avis disgracieux (1). L'instrument, très simple, en forme de figue, a le chevillier en potence, chez le personnage de droite, et se recourbant, chez celui de gauche, de manière à figurer une tête de guivre. Tous deux le tiennent sur leur sein, en écharpe, avec des mains précautionneuses et caressantes, ainsi d'un enfantelet délicat; — et, de fait, ce *luth* a bien quelque chose, en soi, d'enfantin, de délicieusement puéril.

***

Autre est la physionomie de la *harpe*, dont le nom s'est trouvé plusieurs fois déjà sous notre plume: je la décrivais, au début, « aussi harmonieuse de lignes que de timbre ». Mais il faut distinguer, car l'instrument, depuis les Gaëls jusqu'à nous, a subi tant d'évolutions dans sa forme! Il est vrai qu'à travers ses perfectionnements successifs (au point de vue surtout de la facture) il a toujours gardé le schème initial. La harpe primitive n'est, en réalité, qu'une cithare triangulaire. Vous remarquerez que cette forme accuse franchement, par la régulière dégradation des cordes en longueur, la marche des tonalités, du grave à l'aigu; de sorte que l'instrument matériel est ici le signe sensible et bien manifeste du principe abstrait de toute musique: la *gamme;* on peut dire de la harpe que c'est « la gamme prenant corps ».

Par des changements séculaires dans la proportion ou l'orientation de ses trois membres essentiels, la *table d'harmonie*, la *colonne* avec son *chapiteau*, la *console*, elle est devenue, la harpe portative des ménestrels, ce monumental et savant instrument de concert qui domine, de sa tête dorée, tout l'orchestre. Je note en passant ceci, que la *courbe en volute* de la console, qui semble pu-

(1) Il ne faut pas confondre le *plectre* antique avec l'*archet* moderne: ce qui lui correspond le mieux aujourd'hui c'est le *mediator* de la mandoline. *Luth* vient de l'arabe *alud,* car ce sont les Arabes qui les premiers diminuèrent le nombre des cordes, de manière à réaliser plusieurs notes sur chacune d'elles.

rement décorative, reproduit le tracé des longueurs et des grosseurs de corde combinées (1).

En fait d'instruments pittoresques, il ne m'est point permis de passer la *vielle* sous silence. Beaucoup d'entre ceux qui me lisent ont entendu jadis, en certains coins de France, le son nasillard de ses cordes; au moins l'ont-ils vu figurer en estampe aux mains des immortels *gueux* de Callot. Mais bien peu, je crois, connaissent le chapiteau de St-Georges de Boscherville: allez là, vous y verrez sculptée dans la pierre une scène de ballet moyen-âgeux des plus amusantes, — et des plus instructives aussi. Tout un orchestre accompagne une ballerine qui danse *sur la tête*. Violes, harpes, psaltérions, flûte de Pan, tambour de basque, jeu de clochettes, rien n'y manque, — pas même la vielle de ce temps, *organistrum* ou *syphonie*, jouée là par deux personnages, dont l'un tourne la roue — la manivelle, et l'autre appuie ses mains sur les touches (2).

Aujourd'hui le « vielleur » est seul, — et, devons-nous ajouter, il est rare: c'est un mendiant venu l'on ne sait d'où; mais c'est parfois un ménestrel rustique qui fait danser les gens d'Auvergne, et tire de la chanterelle, en cette « *viole d'aveugle* », de jolis effets.

***

Le contraste, pour l'œil, des instruments *à vent* avec ceux à cordes, c'est celui de tubes droits ou roulés sur eux-mêmes — avec des *tables* plates ou des *cadres* tendus de fibres. Ici la fonction phy-

---

(1) La hauteur du son (son degré d'acuité ou de gravité) est effectivement *fonction inverse* à la fois de la longueur — et du diamètre de la corde; or la « gamme chromatique » étant déjà le produit sonore d'une décroissance régulière des cordes *en longueur* (ce qui fait une ligne droite oblique), pour la maintenir telle quelle, tout en faisant décroître la *grosseur*, il faut évidemment tricher sur cette ligne limitative, raccourcir les cordes graves, dont le diamètre augmente encore la gravité, et rallonger les cordes aiguës, rendues plus aiguës par leur minceur.

(2) Au point de vue technique, la vielle a ce trait singulier dans son mécanisme, que le partage tonal des cordes s'y fait par le moyen d'un *clavier*, tandis que le rôle de l'archet est commis à une *roue*, garnie de colophane et frottant les cordes sur place. C'est donc à certains égards l'inverse du piano, de l'orgue, de l'harmonium.

sique de résonance, qui, dans le groupe précédent, était accessoire, devient essentielle; tout à l'heure, pour renforcer la sonorité, le luthier faisait parler les cordes au-dessus d'une caisse d'harmonie, c'est-à-dire au devant d'un mur de bois évidé; maintenant, c'est cette caisse harmonique qui constitue, toute seule, l'instrument: de carrée, triangulaire ou trapézoïdale qu'elle était, elle devient *cylindrique*, et prend la forme de *tuyau*. D'où le rôle de *capacité*, de *communication* plutôt, ressort plus évident, et justifierait assez bien le nom de *vases*, ou de conduites sonores. Si l'on faisait un parallèle avec l'architecture, les instruments à cordes correspondraient aux *grilles* (harpe), et les instruments à vent, aux *chéneaux* (trombone).

Ces chéneaux ou canaux sonores livrent un passage au fluide invisible qu'est l'air; mais par les yeux de la pensée nous pouvons voir s'échapper de leurs orifices, ou de leur pavillon évasé, des ondes très analogues à celles de l'eau. Dire, comme nous l'avons fait, que le trombone est « une pompe magique et mugissante », n'était donc pas simple métaphore.

Mais la trombe qu'envoient dans l'espace les plus puissants de ces engins, — aussi bien que le mince filet lancé par les plus frêles d'entre eux, possède une qualité bien plus précieuse: c'est de *s'organiser*, pour ainsi dire, en son trajet, de diviser sa colonne vibrante avec une telle géométrie qu'il en résulte la série d'échos connus sous le nom « d'harmoniques ». Ceux-ci ne font pas seulement la base du timbre, comme aux cordes: ils déterminent le lieu précis des notes possibles, la *tablature*. — Ainsi réglé par la loi même du partage aérien, le jeu des instruments à vent se fait plus *automatique et fatal*. Tandis que le nerf d'un violon, tendu du manche au chevalet, s'offre comme un chemin continu, servant toutes les étapes exigées, au seul gré du doigt, — un tube de *trombone* ou de *cor* a des stades fixes, peu nombreux, où le souffle, exclusivement, trouve écho (1).

De sorte que l'impassibilité des tuyaux sonores, en contraste avec l'agitation des archets, dans un concert, est un trait plastique en accord avec le caractère impersonnel et fatidique de leur timbre.

---

(1) Voir, pour le côté *acoustique* de la question, ma précédente étude intitulée *Les instruments à vent et l'Orgue*, tome VI, fasc. 2, an. 1899, pag. 342.

Je vise surtout, en disant cela, la tribu des *cuivres*, et particulièrement le *cor* et la *trompette* simples, sans pistons, car le doigté des sax, et surtout celui des instruments de bois, *flûtes*, *haut bois* et *clarinettes*, introduit une vivacité de geste et de mimique, encore exaltée par le coup de langue naturel, ou le coup de gosier presque humain de l'*anche* vibrante. Alors le son prend un *phrasé*, devient syllabique et plus personnel.

***

La beauté pure et calme des instruments de cuivre *naturels*, cor et trompette, est une preuve que le progrès mécanique n'est pas toujours progrès esthétique. L'addition de clefs, de pistons, fait sans doute gagner quelques notes, mais au détriment de la qualité sonore. Tous les bons juges sont de cet avis (1). Pour nous, c'est avec joie que nous notons ici la supériorité musicale du simple sur le complexe, car elle retentit sur la forme, devient supériorité plastique. Si le cor, et la trompette d'orchestre sans accessoires gagnent en sonorité, ne gagnent-ils pas simultanément en sobre élégance?

Il est probable que ce dernier instrument, qui *pianissimo*, sait rendre des accents si doux, argentins, presque séraphiques, est aussi loin des trompettes antiques que l'orchestre d'Haydn ou de Mozart d'une fanfare de cuirassiers.

Les Romains avaient deux types de trompette, la *tuba* qui s'allongeait toute droite, et le *lituus*, qui recourbait son tube plus ou moins: le premier de ces termes s'applique, de nos jours, à des cuivres de la tribu des *saxhorns*, sonnant au grave, et très employés par Wagner. Quant au second il sert à désigner un certain fossile, à demi roulé sur lui-même.

Je ferai remarquer à ce propos que la Nature, en créant telles configurations propres à la vie, se trouve avoir favorisé la Musique. Ainsi l'écaille de tortue fonda la lyre; la flûte, à son exemple, tire son nom latin de l'os long et creux qui la fournit (*tibia*); l'« oli-

(1) M. Henri Lavoix écrit dans son *Histoire de l'Instrumentation*, « qu'il est difficile d'admettre que le son ne sort pas plus pur, plus coloré et plus franc d'un tube simple que de plusieurs tubes superposés et contournés, dans lesquels la colonne d'air rencontre mille obstacles qui interrompent ou retardent sa course » (Voir p. 149 et *passim*).

fant », comme chacun sait, n'est qu'une défense d'éléphant faite musicale et guerrière; enfin dans les tableaux, les bas-reliefs mythologiques, on voit les Tritons sonner en des *conques*, — comme si le chemin de l'onde marine était aussi le plus favorable à l'onde aérienne sonore (1).

Sauf les « pipeaux » rustiques, et la « *flûte de Pan* », l'immortelle *syrinx*, la famille des *bois* ne prête pas beaucoup au décor: la flûte et le hautbois sont assez insignifiants, quant à l'extérieur; le *basson* moderne est plutôt grotesque, et la clarinette, au ramage si doux, n'est guère séduisante de physionomie. Ce qui rend la plupart de ces instruments disgracieux, c'est leur armature d'anneaux et de clefs mobiles: ici, l'on se heurte encore à cette loi plastique inflexible qui n'apporte un progrès vital, dynamique, qu'au prix d'un trouble dans l'eurythmie. Chez l'instrument de musique comme chez l'engin, la fonction, souvent, ne progresse que par une régression de beauté; sauf la *harpe*, le *cor*, la *trompette*, la *cloche*, nos organes sonores contemporains, si parfaits de voix, ne sauraient prétendre aux honneurs de la panoplie. Se figure-t-on un trophée de bassons, de clarinettes, et de saxophones? Au lieu que les concerts de luths et de psaltérions se révèlent si harmonieux sur la pierre des monuments...

Nous ne mentionnons pas ici ce chef-d'œuvre d'harmonie pour les yeux comme pour les oreilles: le *grand-orgue*. Avec le piano d'un côté, — de l'autre, le jeu de cloches à clavier, il forme un groupe à part, dont l'examen nous doit révéler une loi curieuse.

Mais, en attendant l'orgue, je puis parler de la *cornemuse*, qui l'annonce. La cornemuse, en effet, nous offre les éléments de l'orgue en raccourci: c'est un trio d'instruments de bois avec réservoir d'air (*tibia utricularis* des Romains) (2). En soi, certes, un instrument comme celui-ci, se composant d'une outre gonflée d'où sortent des roseaux percés de trous, est d'une grande bizarrerie; et je me souviens de la crainte mystérieuse qu'enfant, j'éprouvai, lorsque dans la cour banale d'une maison parisienne, des bambini m'apparurent, enfants d'Italie, pressant de leurs doigts la peau de mouton, et ti-

---

(1) Je rappelle qu'un certain coquillage spiral porte le nom scientifique de « buccin » (de *buccinum*, trompette, instrument qui s'embouche).

(2) Traduisez: *flûte à outre*.

rant de leur triple chalumeau des accents étranges et monotones. Depuis j'ai savouré, de souvenir, et je regrette, aux coins de rues, cette note originale, si peu factice, d'une si franche rusticité. Je comprends le succès d'un organe sonore qui soutient tout seul sa mélodie d'une basse continue, fait comme un orchestre en miniature; — et combien plus joliment que nos moulins modernes à musique! Je salue cet instrument des simples, qu'on retrouve partout, en *Écosse* sous le nom de *bag-pipe* (pipeaux à poche), en la basse Bretagne, sous celui de *biniou*, dans l'Italie méridionale, sous celui de *becco-polacco*, — enfin qui féminisé sous le vocable de *musette*, embelli d'un flot de rubans, fit les beaux jours des salons, au temps de Lulli (1).

***

Chaque famille d'instruments trouve son modèle, et comme son prototype, dans la Nature: le frémissement des cordes sous un archet a pour origine, et correspondant naturel, la résonance éolienne des tiges touchées par la brise; — nos instruments à vent imitent plus ou moins la voix des roseaux, toute passive, ou celle, plus personnelle, des animaux, ou notre propre voix humaine; ce sont — les instruments *à anche* surtout — des larynx artificiels. — Enfin, il est aisé de retrouver le principe des instruments *de percussion* (ce qu'on appelle la « batterie ») dans le battement de mains sonore qu'excitent la joie, l'enthousiasme.

De même que l'homme décuple la force de son poing en l'armant d'une massue, de même, en armant ses paumes de *castagnettes*, il décuple l'effet du simple claquement des doigts. Déjà, sa verve, religieuse ou profane, au lieu de se dépenser irrégulièrement en gestes réflexes, s'est imposé le frein du rythme et de la *mesure*: la *Danse* est créée. Pour l'exciter, l'entretenir, en régler les pas, il

(1) Je ne cite que pour mémoire l'*accordéon*, qui s'offre sous la forme d'un soufflet, peu décoratif, et dont la sonorité, littéralement *pitoyable* sous les doigts d'un mendiant, est merveilleusement entendue pour apitoyer les âmes charitables — sinon musiciennes.

faut des instruments « rythmiques » ou « métronomes »: la percussion va les fournir.

Le bois des *castagnettes* (eschelettes ou tartavelles du moyen-âge) ne donne qu'un claquement de mains amplifié: cela suffit aux frivoles *seguidillas*, aux *fandangos* légers qu'on danse en Espagne; le Provençal, pour ses « farandoles », est plus exigeant: chacun connaît maintenant, grâce à Daudet, ce petit orchestre chorégraphique qui pour dessus, a le *galoubet*, et pour basse, le *tambourin:* l'onomatopée de *tutupanpan* est devenue célèbre, avec le nom du tambourinaire Valmajour... Ici, les yeux peuvent s'ouvrir en même temps que les oreilles, car elle est charmante, cette caisse cylindrique allongée, si bien munie, sur son pourtour, de cordes parallèles tendues, qu'on dirait presqu'une cithare tournante.

Du tambour svelte et pacifique des Provençaux, passons à la caisse courte et guerrière. Celle-ci ne fait pas danser mais marcher: musique rudimentaire, héroïque, belle par son timbre sourd, mais ronflant, sa monotonie, cette absence de tonalité, justement, qui met davantage le *rythme* en évidence. — Avez-vous remarqué combien la forme ronde du tambour traduit bien à l'œil cette indifférence tonale? Nulle part, chez les instruments précédemment décrits, et qui tous modulent, sont mélodiques, la symétrie *rayonnante* ne fut notée.

Ce type rayonnant caractérise encore d'autres espèces du présent groupe: avec les *cymbales*, nous changeons de matière sonore, mais nous ne changeons pas de contour; le même cuivre qui s'allongeait en tube pour la trompette, s'aplatit cette fois en feuilles minces, jumelles et discoïdales, dont l'accolade réciproque est si mystérieusement frémissante. Les prêtres égyptiens provoquaient un bruissement métallique analogue au moyen du *sistre*, et des peintures de la nécropole de Thèbes nous révèlent la forme intéressante de cette sorte de diapason (1).

Le « gong » ou *tam-tam*, est un tambour de métal qui résonne au grave, et par son timbre, et son usage religieux, nous mène à la *cloche*.

---

(1) Voir H. Lavoix, *Histoire de la Musique*, p. 19, et C. Colomb, *La Musique* (*Bibliothèque des Merveilles*, p. 88).

La *cloche!* un de ces instruments, comme la harpe, et les grandes orgues, dont l'harmonieuse unité s'écoute et se contemple, en quelque sorte, d'un seul élan... *Les* cloches, devrait-on dire, car dans la cage magnifique où le culte chrétien les suspend, elles s'associent le plus souvent, en pluriel sonore.

Ce vase d'airain d'où s'épand, ample et lourde, l'onde aérienne, les poètes l'ont chanté sur tous les modes; mais sa voix dépasse la leur de tout un mystère: c'est, suivant la formule de Lamennais (1), la synthèse harmonique des voix éparses dans le monde. Et j'ajoute ceci, que sa forme en cercle exprime, plastiquement, ce trait d'extrême généralité musicale. Vous savez que le cercle est symbole d'indéfini...

Mais par association d'idées, la cloche nous apparaît la voix d'église extérieure, et comme telle, nous dirige vers l'*Orgue*, sa voix intérieure.

« L'Orgue, dit Lamennais, décompose et ramène, sous l'empire des lois musicales, le son indéfiniment complexe de la cloche ». C'est-à-dire, plus simplement, que les *harmoniques* confusément mêlés dans la cloche, se superposent, ou se sérient, dans l'*orgue*, en ordre certain.

Or cet ordre accessible à l'oreille, tout idéal, il se manifeste simultanément à la vue, se fait admirer dans la gradation des tuyaux: ainsi que vous l'avez surpris dans la harpe, mais avec d'autres éléments, la gamme sonore, acoustique, a pour traducteur une gamme optique, parlant aux yeux. Aussi la *Musique* tout entière n'a-t-elle point de meilleur emblème que ces anges de cathédrale tenant dans leurs mains des roseaux jointifs d'inégale hauteur. C'est une loi curieuse, et sur laquelle je ne cesserai d'insister, que le *beau plastique* autorise, — exige même la mise en évidence des organes vitaux; à condition, faut-il ajouter, que la vie soit à son stade le plus simple. Ainsi je montrais dans un arbre élégant, paré de ses feuilles, de ses fleurs, l'homologue du polypier animal, aux appendices respiratoires et disséminateurs apparents. — Indiscrétion

(1) Voir *De l'Art et du Beau* (tiré du 3e vol. de l'*Esquisse d'une philosophie*, 1 vol., Garnier, 1872.

si bien masquée, d'ailleurs, et voilée de grâce ingénue, qu'il faut être botaniste de profession pour surprendre le fait. De même, la paire d'ailes des oiseaux, ou des insectes, est d'un mécanisme si simple encore, que nous n'y voyons pas, du premier coup d'œil, la machine. Les Arts à base matérielle ou dynamique, engendrent une pareille illusion: j'ai montré, naguères, sous chaque beauté de l'Architecture, une utilité; dans toutes les branches de l'industrie décorative, j'ai révélé la *fonction*, souvent inaperçue, noyée pour ainsi dire, sous le resplendissement de sa logique; j'ai donc fait vivre et palpiter la phrase abstraite et morte de Platon: « *le beau, c'est la splendeur du vrai* ». Ce mot trouve une consécration nouvelle dans l'*orgue*, et surtout l'orgue primitif, où la ligne si doucement décroissante des tuyaux rayonne extérieurement, en beauté, la vérité des lois acoustiques profondes.

Ces tuyaux, cependant, à cause de leur nombre toujours croissant, durent être répartis en groupes, et rompre ainsi, pour le regard, leur gamme homogène, significative. Songez donc qu'un instrument tel que celui de St-Sulpice respire par *7000* conduits de bois ou d'étain... Aussi les grandes orgues exigent-elles une place hors de proportion avec le périmètre forcément limité du cadre ostensible; et, pour les amants d'*unité*, qui voudraient le fond toujours adéquat aux surfaces, y a-t-il quelque dépit à songer que *tout n'est pas là*, dans le magnifique buffet sculpté, que ce sont les seuls *jeux de montre* (1).

Alors on vient à découvrir qu'une autre loi régit les organismes plus complexes: je l'exprimais ailleurs en cette formule: « *le beau patent, — le laid latent* »; ce qu'il faudrait traduire cette fois en disant que l'*organe* sonore par excellence dissimule ses rouages intimes, ou surabondants, ne faisant paraitre au dehors que des membres élus, et groupés de manière à lui faire honneur.

La cause qui dissimule, en l'être artificiel ou vivant, les rouages moteurs, n'est pas nécessairement l'instinct de plaire: avant tout, le besoin de préservation de pièces délicates, essentielles, entraîne la

(1) Voir mon article sur *les instruments à vent et l'Orgue* (au point de vue *musical*) dans cette même *Revue*, tome VI, fasc. 2, an 1899.

confection d'une enveloppe: alors tout est caché, sauf les parties qui pour mouvoir ou être mues, doivent communiquer avec le monde extérieur: c'est le cas du *moulin à vent*, dont une tour au toit pointu enferme la meule, et laisse passer au dehors, ostensiblement, les bras au geste circulaire: c'est celui de la plupart des engins, et des organismes; et c'est enfin celui des instruments de musique *à clavier* — soit mu par le souffle, comme l'orgue, soit porteur de cordes, comme le piano, soit à percussion, comme le jeu de cloches (*carillon*). Si le *piano*, pris en tant que meuble, est si laid, c'est à cause du compromis qui force le facteur à coucher les cordes à demeure, à les ensevelir sous un banal couvercle, pour les protéger: le piano, pour un œil d'esthète, c'est *une harpe mise en bière*.

Ainsi, dans l'instrument sonore, comme en toute espèce d'objet, un élément est indispensable pour créer l'intérêt, la beauté plastique: c'est la *vie*, la libre et franche manifestation de la force.

MAURICE GRIVEAU.

I DIRITTI E GLI OBBLIGHI DEGLI SPETTATORI

RIGUARDO AL POSTO

(Continuaz. e fine, V. vol. VI, fasc. 4°, pag. 795, anno 1899).

Parte Seconda.

32. *Obbligo dell'impresa di mantenere il posto locato nello stato di servire all'uso per cui venne locato.* — 33. *Questione dei cappelli delle signore nel teatro.* — 34. *Note storiche.* — 35. *Giurisprudenza.* — 36. *Soluzione giuridica della questione.*

32. L'impresa ha, come ogni locatore, l'obbligo di mantenere il posto locato in istato di servire all'uso per cui venne locato (1). È dunque necessario che essa mantenga il palco o scanno in una posizione di prospetto al teatro, in modo cioè che si possa godere dello spettacolo.

A questo suo obbligo può venire meno in più modi. Relativamente ai palchi locati, talora costruzioni avvenute nel palco scenico, le scene, grandi lampadari, impediscono la vista degli spettacoli a coloro che vi assistano.

33. Avuto riguardo invece agli scanni, cade qui opportuno il risolvere giuridicamente la ormai famosa questione dei cappelli delle signore nel teatro: data la sua attualità, non è certo inutile che essa venga qui trattata alquanto estesamente, cominciando dagli appunti storici.

34. In Roma si evitò che le persone sedute si togliessero vicendevolmente la vista dello spettacolo, facendo in modo che la *cavea* in cui stavano le sedie rimanesse inclinata per dare così agio a coloro che erano più in alto, di vedere egualmente bene lo spettacolo di quelli che restavano più in basso.

---

(1) Cod. civ., art. 1575, cap. 2.

Nel teatro moderno però questa regola o non fu seguìta, o quando lo fu non portò alcun efficace risultato; dimodochè si sentì subito l'inconveniente che dalla nuova distribuzione degli spettatori derivava, e si tentò di porvi riparo.

Fu così che cominciò una specie di campagna contro i cappelli delle signore nel teatro, e la questione diventò di attualità su giornali artistici e politici.

35. Giuridicamente, che io sappia, la questione dei cappelli delle signore in teatro non fu mai risolta: parmi però d'aver letto in un numero dell'anno scorso di un giornale di Bologna, alla rubrica « Corti e Tribunali » che alla Pretura di non so quale paese dell'alta Italia, si agitò una causa promossa da uno spettatore contro una signora che gli aveva impedito la vista dello spettacolo con un enorme cappello, basandosi sull'articolo 1151 del nostro Codice civile: il Pretore decise che allo stato della nostra legislazione la domanda di risarcimento di danni, era infondata. — Leggo pure in un numero della *Gazzetta Musicale* dell'annata 1892 (pag. 103) come a Mineapolis (Stati Uniti), il direttore dell'Opera, signor Conkhiu fu tratto innanzi ai Tribunali da un viaggiatore di commercio, che avendo preso una poltrona di orchestra fece constatare per un usciere che non aveva potuto godere dello spettacolo. Due enormi cappelli detti *Grainsborough,* posati in guisa civettuola sulla testa di due *misses* sedute davanti a lui, si erano agitati da destra a sinistra, e da sinistra a destra, durante tutta la sera, cosicchè il povero viaggiatore di commercio, reso furente alla fine del primo atto, aveva creduto bene di chiedere al controllo il rimborso del suo biglietto. Il regolamento del teatro si opponeva a ciò, onde constatazione a mezzo di usciere, e processo.

I giudici han data vinta la causa al viaggiatore di commercio constatando che il querelante era andato in teatro: 1° per vedere lo spettacolo annunciato; 2° per distrarsi; e dei due scopi non ne aveva raggiunto alcuno.

36. Noi crediamo in questi casi giuridicamente fondata la domanda verso l'impresa per la restituzione del biglietto o per risarcimento dei danni a seconda dei casi: ciò dipende dai principii generali che governano le locazioni, i quali applicati al contratto di locazione di posto si risolvono nel diritto che ha lo spettatore che

niun impedimento sia posto da parte dell'impresario al godimento della cosa locata.

L'impresario è tenuto a garantire lo spettatore dai vizi e difetti del posto locato che ne impediscono l'uso, tutte le volte che non può provare di averli ignorati.

Ma quale estensione si deve accordare alla frase « che ne impediscano l'uso? » (1) Noi crediamo che anche qui sia il caso di indagare se questi vizi siano tali che, conosciuti all'epoca del contratto, questo non si sarebbe conchiuso.

Ora, nel nostro caso, se lo spettatore avesse potuto immaginare al momento dell'acquisto del biglietto, che una ridda di penne e di nastri gli avrebbe impedito la vista dello spettacolo, avrebbe conchiuso quel contratto coll'amministrazione teatrale? No, certamente. Ma, si potrebbe ribattere, lo spettatore sa benissimo che gli usi teatrali permettono alle signore di entrare col cappello; egli non può non avere calcolato, comprando il biglietto, questa eventualità, quindi se anche si tratti di vizio della cosa locata, esso era conosciuto, non solo dal locatore, ma anche dal conduttore, il quale perciò si reputa siasi acquetato all'uso. Di più, si può aggiungere, essendo il contratto di locazione in parola soggetto alla legge commerciale, e questa statuendo che in mancanza di patti tra le parti, e ancor prima del Codice civile, hanno valore gli usi, in questo caso cade da sè il diritto che si vorrebbe attribuire allo spettatore per il rimborso del prezzo.

Non nascondo la gravità di questi argomenti contro la tesi affermativa che si volesse sostenere, e credo anzi che messa nei termini in cui fu superiormente posta, la questione non si possa decidere se non negativamente. Dovrà dunque lo spettatore nella carenza di azione sia verso l'impresario, sia verso il molestante, restare privo del godimento dello spettacolo, pure avendo pagato il suo biglietto? Noi crediamo che l'equità conciliata colla legge consiglino questa soluzione. Quando la cosa è ridotta allo stato di non servire più all'uso per il quale si affittò, è ammesso generalmente dagli scrittori che si debbano per la *eadem ratio legis* applicare le regole che la legge

(1) Cod. civ., art. 1577.

detta riguardo alla distruzione della cosa locata (1). Ora, nel nostro caso, non v'è chi non veda come una volta impeditomi totalmente di vedere lo spettacolo, io possa invocare l'articolo 1578 Codice civile, ossia la risoluzione del contratto. Ma se questo uso o godimento fu reso solo incomodo, meno perfetto, allora io non avrò azione alcuna, e mi si potranno sempre opporre quegli usi che nel primo caso non sarebbero eccepibili, poichè essi non possono togliere mai il diritto alla prestazione esonerando la parte obbligata dalle sue obbligazioni. Ma poi apro qui una parentesi di cui non può disconoscersi l'importanza. Intendiamoci sulla parola *uso* in fatto di cappelli femminili nel teatro. Io credo che non si debba parlare solo di *uso* di cappelli, ma anche di cappelli di *uso*. Mi spiego: sarrebbe forse lecito che domani le signore, allegando l'uso, entrassero nel teatro con delle maniche così sviluppate da rendere impossibile agli spettatori dell'ordine precedente di godere della rappresentazione? No, certamente: non si tratterebbe più di usi, ma di abusi. Così, in fatto di cappelli femminili, se io sono tenuto a sapere che essi si portano dalle signore in teatro, io però, rimettendomi all'uso, so anche che essi di regola non sono tali da impedirmi di godere dello spettacolo: questo è l'uso generale e costante. Ma quando io vado nel teatro, e trovo una signora dinanzi a me con certi pennacchi di tutti i colori, con ali puntate in alto, con fiori penzolanti in tutti i sensi, allora pure alle mie rimostranze si opporrà l'uso che dovevo conoscere e calcolare? Ma che conoscere e calcolare! Chi avrebbe mai pensato che il capriccio di una donna avrebbe potuto sintetizzare i tre regni della natura sopra una superficie di paglia!

Mettiamo perciò le cose nei loro veri termini. Se io debbo pazientare che altri scortesemente mi renda incomoda la vista dello spettacolo, non posso però, e non sono tenuto a tollerare che tale vista mi sia tolta affatto; e se ciò avvenga avrò diritto alla restituzione del prezzo del biglietto.

In ogni modo è desiderabile che per troncare le eventuali liti e noie tra gli spettatori, l'autorità stessa si faccia iniziatrice di una riforma che tolga di mezzo questo inconveniente; cosa che può otte-

(1) Cod. civ., art. 1578.

nersi subito quando si innesti fra le disposizioni dei regolamenti teatrali, l'obbligo per tutti gli spettatori, senza differenza di sesso, di togliersi il cappello all'alzata del sipario.

Parte Terza.

37. *Obbligo dell'impresa di garantire allo spettatore il pacifico godimento del posto per tutto il tempo della locazione.*

37. Godere pacificamente la poltrona o il palco locati, significa goderne senza alcuna molestia o disturbo. La garanzia cui è tenuto l'impresario verso lo spettatore per il pacifico godimento dello scanno durante la rappresentazione non si estende però a quei piccoli inconvenienti che egli non potè certo ignorare all'epoca del contratto. Così ad es. non potrà mai dare luogo ad una azione di garanzia il fatto del passaggio di venditori di giornali che reca disturbo, oppure l'andar su e giù degli spettatori che costringe i seduti ad alzarsi in piedi per far loro posto.

Può darsi invece che altri occupi indebitamente lo scanno locato da uno spettatore, approfittando della sua momentanea assenza. In questo caso sarà bene fare appello alla cortesia dell'indebito occupante mostrandogli l'equivoco in cui è caduto, chè se ciò nonostante quegli opponesse resistenza, allora è necessario distinguere se la molestia recata sia di fatto o di diritto. Per lo più nel nostro caso è di diritto: cioè colui che usurpa il posto si trincera dietro un suo preteso diritto al posto stesso, rifiutandosi quindi di cederne il possesso.

In questi casi lo spettatore dovrà rivolgersi all'impresario, il quale sarà tenuto a liberargli il posto, o in mancanza a restituirgli il prezzo sborsato e, quando sia in colpa, gli dovrà anche un'indennità.

SEZIONE TERZA

Obblighi dello spettatore, conduttore di palchi o scanni.

38. *Lo spettatore deve servirsi della cosa locata da buon padre di famiglia.* — 39. *Può anche non servirsene.* — 40. *Non si può usare del palco se non per goder lo spettacolo.* — 41. *Obbligo dello spettatore di pagare il prezzo della locazione nei termini convenuti.* — 42. *Obbligo di restituire all'impresa il posto locato in buono stato di riparazioni locative.* — 43. *Spese fatte dallo spettatore nel posto locato.* — 44. *Obbligo di restituire la cosa locata al termine della locazione.* — 45. Quid juris *se la durata dell'affitto non è determinata?* — 46. *Tacita ricondusione del posto.* — 47. *L'impresa è libera di non rinnovare le locazioni scadute.* — 48. *Rapporti tra spettatore e locatore quando questi è il proprietario del teatro o del palco.* — 49. *L'investito di una nuova licenza, deve riconoscere le locazioni della precedente amministrazione?* — 50. *Nostra opinione.* — 51. *Caso di vendita del teatro.* — 52. *Condizioni perchè essa non risolva le locazioni ancora in corso.* — 53. *La quietanza del prezzo d'affitto è equivalente alla scrittura di data certa?* — 54. *Il conduttore già in possesso continua per la stagione ancora in corso.* — 55. Quid juris *se il locatore siasi riservata la facoltà di risolvere la locazione in caso di vendita?* — 56. *Il conduttore ha sempre regresso di danni verso il locatore.* — 57. *Rinuncia del compratore al diritto di espulsione.* — 58. *Espropriazione giudiziale della sala o palco.*

38. Primo obbligo dello spettatore è quello di godere del posto locato da buon padre di famiglia, facendo cioè in modo che la poltrona, lo scanno o il palco, non subiscano per colpa sua guasti o alterazioni di sorta (1).

39. Si discute fra i civilisti se al conduttore sia lecito non servirsi della cosa locata in alcun modo. Il Ricci (2), fa il caso di un albergo avviato, e decide che non potrà al conduttore essere consentito di tener chiuso l'albergo o negozio perchè egli è tenuto al termine della locazione, non solo a restituire lo stabile locatogli, ma anche lo stesso avviamento in quanto fa parte dell'affitto. « Se il non uso della cosa locata, egli dice, non nuoce in alcun modo al loca-

(1) Cod. civ. 1583.
(2) Ricci, 96, op. cit.

tore, questi manca d'interesse ad esigere che il conduttore in fatto ne usi, e non può ritenersi, per effetto del non uso, violato alcun diritto del locatore: ma se dal non uso derivi danno a costui, in quanto ne resti menomata o deteriorata la cosa locata, il locatore è in diritto di esigere che il conduttore si serva della cosa locata ». Crediamo che, benchè il Ricci non appoggi con ragioni giuridiche la sua opinione, essa trovi conforto anche nelle disposizioni della legge, e anzitutto nell'obbligo che è fatto al conduttore di restituire la cosa nello stesso stato in cui l'ha ricevuta (1), secondariamente nella responsabilità del conduttore per i deterioramenti e le perdite che avvengano durante il godimento, quando non provi che non siano dovute a sua colpa (2), in ultimo interpretando la frase *servirsi della cosa locata* (3), come quella che vale ad indicare i rapporti in genere che legano il conduttore alla cosa locata; cosicchè si può dire che il locatore non usa la cosa da buon padre di famiglia quando, potendo essere con essa in rapporto di uso, non lo vuole.

Un argomento poi si può anche derivare dall'obbligo del locatore di mantenere la cosa nello stato di servire all'uso per cui venne locata (4), deducendone l'obbligo corrispondente del conduttore di restituirla in istato di servire all'uso per cui venne locata, contro del quale obbligo andrebbe l'affittuario di un albergo qualora restituisse solo l'edificio per se stesso, e non colla sua destinazione.

La risoluzione della questione in ogni modo non c'interessa se non per determinare gli eventuali diritti che potesse affacciare l'impresa al palchettista che non usa del suo palco. Noi crediamo, in base a quanto già dicemmo, che non si possa in nessun modo costringere il conduttore di palco o scanno ad usarne in quanto ciò non interessa l'impresa, poichè la cosa locata, quando le sarà restituita, si troverà sempre atta all'uso cui è destinata.

40. Il conduttore, come già dicemmo, non può servirsi del palco o scanno, se non per godere dello spettacolo: l'uso della cosa locata nel caso nostro non è determinato nel contratto, ma deriva dalla

(1) Cod. civ., art. 1585.
(2) Cod. civ., art. 1588.
(3) Cod. civ., art. 1583, capo 1.
(4) Cod. civ., art. 1575 n. 2.

destinazione della cosa stessa, e deve quindi in base all'art. 1583 Cod. civ., capv. 1°, essere egualmente rispettato. Contro quest'obbligo andrebbe quel conduttore che usasse del proprio palco convertendolo in una sala da pranzo, in un *bureau* di affari, in ricettacolo di giocatori, ecc., oppure pretendesse di usare del suo palco anche quando non si dànno rappresentazioni.

Se lo spettatore manca all'obbligazione di servirsi della cosa locata da buon padre di famiglia e secondo la sua destinazione, l'impresario ha dritto di chiedere che la cosa locata sia riparata o rimessa nel suo pristino stato — sia risarcito ogni danno — sia rimossa la causa di questo — sia dichiarato sciolto il contratto. La decisione è rimessa al prudente arbitrio del giudice.

41. Il pagamento del prezzo della locazione di uno scanno o palco avviene di solito anticipatamente, oppure ratealmente. Per lo lo più in caso di abbonamento o di locazione di palchi, si fissa il pagamento della metà della somma pattuita al momento della conclusione del contratto, e quello dell'altra metà quando si siano date alcune recite, o passato un dato tempo. Quando la locazione ha invece la durata di una rappresentazione sola, il prezzo si sborsa sempre anticipatamente. Possono sorgere in proposito pareccchie questioni. Determinato si debba a es. pagare la 2ª rata di abbonamento non più tardi della 20ª rappresentazione, se l'abbonato non paga entro quell'epoca si potrà far risolvere il contratto? Certamente, essendo una delle principali obbligazioni del conduttore quella di pagare il prezzo della locazione nei termini convenuti (1). La risoluzione però non avviene, come nel caso della distruzione della cosa, di diritto, ma è necessaria la pronuncia del magistrato, il quale non potrà in questo caso concedere al convenuto una dilazione per il disposto dell'articolo 42 del Codice di commercio. Quando però nelle condizioni di abbonamento sia espressa la clausola che, se il pagamento non avviene entro quel dato termine, l'impresario potrà disporre altrimenti del posto locato, allora il contratto sarà risolto senza pronuncia del giudice per la sola mora dello spettatore al pagamento della 2ª rata.

---

(1) Cod. civ., art. 1583 n. 2.

Si può anche chiedere se l'abbonato o conduttore di palco, ove l'impresa non abbia adempito alla propria obbligazione, possa ricusarsi a pagare il prezzo della 2ª rata. Certamente, perchè è principio di diritto indiscusso che, trattandosi di contratti bilaterali, una delle parti può rifiutarsi di eseguire la sua obbligazione ove l'altra non adempia alla propria. Certo è però che non ogni genere d'inadempimento dà luogo all'eccezione di *inadempleti contractus:* il giudice dovrà volta per volta valutare se l'inadempimento di una parte autorizzi l'altra al rifiuto di esecuzione (1). Così ad esempio, scaduto il termine, lo spettatore non potrà di regola ricusare o ritardare il pagamento del prezzo, sotto il pretesto di un cattivo stato della cosa locata, se questo non sia stato cambiato, dopo il contratto, e prima dell'immissione del possesso, perocchè si presume abbia accettato la locazione del posto nello stato in cui era al tempo del contratto.

Del pari non può ricusare o ritardare il pagamento del prezzo per la pretesa di qualche indennità da conseguirsi dall'impresario per non avere questi adempito a qualche sua obbligazione, poichè il fitto maturato non può compensarsi con una indennità illiquida (2).

42. Il locatore di posto è tenuto a restituirlo in buono stato di riparazioni locative all'impresario: i deterioramenti che nel palco o scanno fossero avvenuti per vetustà o forza maggiore sono a carico dell'impresario, ma toccherà allo spettatore il darne la prova come colui che pretende liberarsi dall'obbligo della restituzione (3).

43. Può accadere che durante la locazione si siano fatte delle innovazioni nel posto locato: allora bisogna distinguere se le spese fatte furono necessarie oppure utili. Nel 1° caso lo spettatore ha il diritto di ripeterle; nel 2° bisogna vedere se si tratta di accessioni al fondo locato, e allora l'impresario può ritenerle pagando a sua scelta il valore dei materiali e il prezzo della mano d'opera, oppure l'aumento del valore recato al fondo, o può chiedere che il conduttore le levi a sue spese senza indennità, anzi coll'obbligo di risarcimento dei danni. Sarebbe il caso, a esempio, di un attaccapanni che nel muro delle pareti del palco fosse stato infisso dallo spetta-

(1) Giorgi, *Teoria delle Obbligazioni,* t. II, p. II, n. 99.
(2) Cod. civ., art. 1287.
(3) Cod. civ., art. 1585-1586.

tore. Quanto alle spese voluttuarie il conduttore non ha diritto a rimborso di sorta, ma può togliere il suo in quanto sia possibile senza danno della proprietà e con qualche suo profitto.

44. La restituzione del posto deve avvenire allo spirare della locazione, la quale cessa non appena sia scaduto il termine che nel contratto di abbonamento o di affitto di palco fu stabilito senza che sia necessario dare licenza (1). Ed a proposito della durata della locazione di palchi o scanni dobbiamo qui aprire una parentesi. I palchi in teatro in quanto fanno parte di uno immobile sono indubbiamente immobili. Nè diversamente deve dirsi degli scanni, poltrone, ecc., collocati nel teatro in quanto vi furono posti per il servizio del medesimo (2). Ne viene di conseguenza che la locazione di ogni posto nel teatro non può stipularsi per un tempo eccedente i 30 anni: quelle che venissero fatte per un maggior tempo s'intendono ristrette nei 30 anni computabili dal giorno in cui ebbero principio (3).

45. Sulla durata dell'affitto può accadere che nascano dei dubbi o che essa non sia stata addirittura determinata nel contratto. Allora si dovrà ricorrere all'interpretazione della volontà dei contraenti e avuto riguardo agli usi teatrali, alla natura e durata degli spettacoli. Il locatore però che pretende la durata minore dell'affitto, avrà l'onere della prova, ciascuno essendo tenuto a provare il proprio titolo (4).

46. Alle volte benchè sia stata data l'ultima recita stabilita nel contratto, o sia passato il tempo pattuito, l'impresario lascia che l'abbonato o il conduttore di palco continuino nell'uso del posto locato: si avverrerà allora la tacita riconduzione?

Bisogna distinguere. Non ogni tolleranza, nè ogni qualunque specie o durata di godimento dànno diritto allo spettatore a che sia posto in essere il nuovo contratto, chè l'impresario potrà sempre opporvisi dimostrando che egli non intese per nulla di consentire una nuova locazione, ma che fu solo da parte sua un atto di tolleranza o di liberalità se soffrì che il godimento fosse prolungato al

---

(1) Cod. civ., art. 1591.
(2) Cod. civ., art. 413.
(3) Cod. civ., art. 1571.
(4) Rosmini, 308, op. cit.

di là del termine stabilito. Il giudice deciderà se le prove che egli adduce siano tali o no da distruggere quella presunzione.

In ogni modo quando vi sia luogo alla tacita riconduzione, essa si reputa fatta alle stesse condizioni della locazione precedente, quindi i rapporti tra impresario e spettatore rimangono gli stessi. Quanto alla nuova locazione che così si pone in essere, la sua durata si riterrà quella che risulta dai regolamenti e dagli usi di ciascun teatro (1).

47. In Francia si discusse innanzi ai Tribunali se l'abbonato o il palchista possano obbligare l'impresario a rinnovare le obbligazioni scadute.

Riguardo agli abbonati il Tribunale della Senna, con sentenza 16 settembre 1837 (2), dichiarò inamissibile tale pretesa, e il principio fu accettato pure pei palchettisti da un'altra sentenza del Tribunale della Senna 22 maggio 1844 (3), e da un decreto confermativo della Corte 22 agosto successivo nella causa del sig. Robin contro il direttore dell'Opéra. Tale la motivazione (4): « Attesochè il direttore di un teatro ha diritto di disporre delle loggie nel modo che egli crede più vantaggioso per la sua impresa, purchè egli non oltrepassi le diverse tariffe che sono fissate secondo la durata e il genere della locazione, e che così non si può costringere a rinnovare un affitto che gli sembra contrario ai suoi interessi; —Attesochè se è annunciato nelle locazioni che in mancanza di pagamento anticipato in caso di riconduzione, l'amministrazione potrà disporre della loggia, non ne risulta poi che l'affitto sarà necessariamente rinnovato in favore di colui che ne offre in anticipo il prezzo, poichè quella frase non contiene punto un'obbligazione di locare, ma un semplice avvertimento della formalità cui deve soddisfarsi per rinnovare la locazione; chè, se così non fosse, esso non avrebbe la durata di un solo anno, come prescrivono i regolamenti che non permettono di oltrepassare la locazione annuale, ma si potrebbe prolungare all'infinito per mezzo di successive offerte di pagamenti anticipati ». Questa giuris-

(1) Lacan, 511; Rosmini, 311; contro, Dalloz, 157.
(2) *Gazz. Trib.*, 17 sett.
(3) *Gazz. Trib.* e *Droit*, 23 maggio.
(4) Lacan, 511; Dalloz, 157.

prudenza fu confermata nella causa del signor marchese di Hallei contro il direttore dell'Opéra con una sentenza del Tribunale di Commercio, 3 marzo 1845 (1), e un decreto della 1ª sezione della Corte di Parigi, 28 marzo 1845 (2). Non possiamo dissentire dal principio posto in questi giudicati. Quale fondamento infatti ha mai nella legge simile pretesa? Cessata la locazione, per porne in essere una nuova è necessario che vi sia il consenso tanto dell'impresario quanto dello spettatore, chè non può dirsi che perduri quello antico poichè esso si è estinto naturalmente col contratto di cui faceva parte essenziale, nè vi ha luogo a consenso presunto perchè chi ha contratto per 10 si presume abbia consentito per 10 e non di più, altrimenti il consenso sarebbe viziato per errore. — Ma se non v'è un diritto al rinnovamento dell'abbonamento o alla riconduzione del palco fondato nella legge, esso però può risultare dal contratto stesso, come avviene quando l'impresario accorda agli abbonati un diritto di prelazione di fronte al pubblico per una nuova stagione teatrale. Così nel cartellone dell'Argentina del 1898, l'art. 4 delle condizioni d'abbonamento dice: « l'impresa accorda a tutto il 10 dicembre la prevalenza ai signori abbonati dell'anno scorso che intendessero riconfermare il palco, la poltrona, o sedia ».

48. Quando colui che dà in affitto i posti, invece di essere un impresario qualunque, è il proprietario della sala o del palco, allora sorgono dal contratto di locazione rapporti di altra natura. La prima differenza si ha riguardo alla durata della locazione. Mentre nella locazione tra impresario e spettatore la scadenza della licenza della autorità di P. S. importa anche estinzione della locazione stessa, cosicchè l'impresa che succede non può tenersi obbligata verso gli abbonati o palchisti che stipularono colla precedente e pei quali non è ancora estinta la locazione se non nel caso che ciò sia stato espressamente pattuito; nella locazione invece stipulata dal proprietario della sala che, prima di locarla ad un'impresa, concesse il godimento del palco o scanno, il diritto del conduttore è indipendente dalle successive ricostituzioni cui può andare soggetta la gestione

(1) *Gazz. Trib.* e *Droit*, 3, 4.
(2) *Gazz. Trib.* e *Droit*, 29 marzo.

del teatro. Dilucidiamo intanto il primo principio: la impossibilità dell'uso del palco o scanno può anche essere occasionata dalla estinzione della licenza. — L'articolo 37, L. P. S., fa obbligo a chiunque vuol dare pubblica rappresentazione di munirsi della licenza dell'autorità locale di P. S.; in essa è determinata la durata della concessione, che è più o meno lunga secondo l'importanza della stagione teatrale, secondo i bisogni dei luoghi, o riguardo ad altre circostanze lasciate all'arbitrio dell'autorità.

49. La estinzione della licenza si deve considerare alla stregua della distruzione totale della cosa. L'impresario che stipulò una locazione di una durata superiore al tempo determinato nella concessione essendo in colpa, dovrà risarcire gli eventuali danni che lo spettatore ha sofferto per la interruzione della locazione.

Può accadere invece che la licenza venga revocata durante il suo corso. In questo caso bisogna distinguere se la revoca è dovuta a colpa dell'impresario che contravvenne alle disposizioni di legge che concernono l'ordine pubblico, o non adempì alle condizioni imposte dall'autorità di P. S., oppure ad un fatto indipendente dall'impresa stessa, come se, ad esempio, la revoca si rese necessaria per mantenere l'ordine pubblico. Si disputò in Francia (1) se, estinta la licenza dell'impresa che affittò un palco o scanno, possa il conduttore costringere una nuova impresa munita di altra licenza e senza il carico di riconoscere e adempiere alle obbligazioni della precedente, a mantenerlo nel godimento del palco o scanno locato, salvo i suoi diritti verso l'impresa cessata. Un giudicato del Tribunale della Senna confermato da un decreto della Corte, 1° febbraio 1842 (2), respinse la domanda di certi signori Mallet che pretendevano il diritto di occupare nella sala *Ventadour* una loggia quali si fossero gli spettacoli che vi sarebbero dati. Due sentenze di ricorso, una del 26 gennaio 1838, l'altra del 13 novembre 1838 (3), avevano dato loro vinta la causa la prima volta contro il direttore del *Théâtre Italien*, la seconda contro il direttore della *Renaissance*. I signori Mallet soccombettero in un'ultima contestazione sollevata dal direttore del *Théâtre Italien*.

(1) Lacan, II, 514.
(2) *Gazz. Trib.* e *Droit*, 2 febbraio.
(3) *Gazz. Trib.* e *Droit*, 27 gennaio.

Il tribunale motivò la sua sentenza dicendo che l'obbligazione che era stata contratta era puramente personale. La stessa sezione di Tribunale aveva gia avuto occasione di pronunciarsi in una simile contestazione in una causa promossa dal duca Choiseul contro certo signor Ducis direttore dell'*Opéra Comique*.

Il signor Choiseul chiedeva di essere mantenuto nel godimento di una loggia che era stata conceduta a suo padre nel 1871 dall'antica Comédie Italienne. Il Tribunale rigettò questa domanda con un giudicato 13 maggio 1829 (1), attesochè la società primitiva era stata sciolta, e il signor Ducis che ripeteva il suo privilegio dal Ministero dell' Interno, non aveva preso, nè era stato incaricato di prendere alcuna obbligazione verso Choiseul relativamente alla loggia in questione. Questo giudicato fu confermato da una sentenza della 1ª sezione della Corte di Parigi, 12 gennaio 1830. La stessa decisione fu data dal Tribunale della Senna, 2ª sezione, il 12 dicembre 1838, in causa Bernard-Léon fils contro il direttore Gaîté. Poco tempo dopo la 1ª sezione della Corte di Parigi sembrò aver giudicato in senso opposto con una sentenza 16 febbraio 1839 (2) in causa Bernard-Léon père contro il signor Lami. Poi la questione si è ripresentata nella causa Morize Laverque, contro Ancelot e Cogniard. A termini di una transazione di lite del 24 agosto 1844 tra i signori Morize e Laverque da una parte, e il signor Ancelot, allora direttore del Vaudeville, dall'altra, era stato convenuto che i primi e i loro figli e generi conserverebbero i rispettivi palchi e diritti d'ingresso finchè durava il privilegio del sig. Ancelot che doveva arrivare fino al 1851.

Ma addì 28 luglio 1845, in conseguenza di dissesti dell'amministrazione, Ancelot si dimise dalle funzioni di direttore, e il sig. Cogniard ottenne dal ministro il privilegio del Vaudeville, senza che nessuna clausola del decreto ministeriale lo vincolasse ad adempiere le obbligazioni del sig. Ancelot verso Morize e Laverque. Si domandò se costoro potevano forzare Cogniard a tale adempimento, e se, in caso di inesecuzione, Ancelot doveva essere responsabile. Il Tribunale

(1) *Gazz. Trib.*, 29-30 aprile, 11 e 14 maggio.
(2) *Gazz. Trib.* e *Droit*, 17 febbraio.

commerciale, con sentenza 19 novembre 1845, dichiarò infondata la domanda dei signori Morize e Laverque, tanto contro Cogniard che contro Ancelot. Rispetto al sig. Cogniard il Tribunale invocava il silenzio del decreto ministeriale, e l'assenza di speciali obbligazioni da parte del nuovo direttore. Quanto al sig. Ancelot, dietro una valutazione dei fatti più o meno contestabili, giudicava che, fissando al 26 ottobre 1851 la durata del godimento dei palchi e dei diritti di ingresso, le parti non ebbero di mira che d'indicare la durata del privilegio, non di fare sopravvivere la concessione al termine della gestione del sig. Ancelot, se questi si fosse ritirato anzi tempo.

« Nous n'avons, così si esprime Lacan (1), pas à rechercher si, dans l'espèce, l'intention de parties était conforme à l'interprétation qu'en faisait le tribunal: ma à part cette question de fait, il n'est pas douteux qu'en principe, et sauf les exceptions pouvant résulter de la force majeure ou de la novation, le directeur qui se retire avant l'expiration du privilége reste passible des engagements par lui pris envers les locataires des loges. Il ne peut s'affranchir par une retraite anticipée ».

50. Noi crediamo che per risolvere la questione di cui si tratta, si abbiano anzitutto a fare delle distinzioni. — Che il conduttore di un posto non possa chiedere di esserne mantenuto in possesso quando la licenza del locatore si estinse, o fu revocata, non v'è dubbio: in questi casi l'impossibilità dell'uso della cosa deriva da una forza maggiore, e il contratto è quindi sciolto come se la cosa fosse perita totalmente.

Ma questo ragionamento può forse ripetersi allorquando è l'impresario stesso che per sua volontà tiene chiuso il teatro, rendendo così impossibile l'uso della cosa locata? Certo che no, poichè qualora si ammettesse questo principio, l'impresario sarebbe libero di sciogliere quando vuole la locazione.

Le surriferite sentenze decisero che l'obbligo che aveva contratto l'impresario era essenzialmente personale, e che quindi se azioni vi erano esperibili da parte del conduttore, non potevano esserlo che verso l'impresario locatore; perciò decisero che niun diritto aveva il

(1) Lacan, 514.

conduttore di essere mantenuto nel possesso della cosa locata, dal momento che l'impresa che gliela aveva affidata era cessata.

Quella più recente del 1844 motivava il suo rifiuto di manutenzione di possesso allo spettatore, adducendo che il privilegio ottenuto dal nuovo direttore, dal Ministero, per il Vaudeville, non era vincolato all'adempimento degli obblighi contratti dalla prima amministrazione. A noi sembra che questo argomento non abbia alcun valore. L'autorizzazione non consiste che nel permesso che l'autorità competente rilascia a chi gliene fa domanda, dopo avere adempito alle disposizioni di legge, di dare spettacoli in un dato luogo, durante un certo tempo, e a determinate condizioni: essa non è dovuta se non ad una necessità di ordine pubblico, e quindi esorbita dal suo scopo quando pretende di regolare rapporti giuridici eventuali che possano sorgere dal succedersi d'una impresa ad un'altra: a ciò supplisce il comune diritto.

Dal fatto che nulla è detto nell'autorizzazione sui rapporti tra la impresa nuova e la vecchia, arguire che rapporti non esistono, è un assurdo giudicio.

L'autorizzazione nella nostra questione non c'entra per niente: noi dobbiamo dire solamente se l'impresa nuova che succede alla cessata è costretta a rispettare le locazioni da quest'ultima contratte. L'impresario che cessa volontariamente dalla sua gestione prima che scada la licenza, è, in rapporto al proprietario del teatro, un conduttore; e per il fatto della interruzione delle rappresentazioni non estingue certamente il suo diritto di conduttore, che durerà fino alla scadenza del tempo pattuito. Ora la nuova impresa, che munita di licenza vuole usare del teatro, cominciando subito le rappresentazioni, deve necessariamente rivolgersi all'impresa conduttrice e sublocare il teatro: sarà quindi la nuova impresa un avente causa dalla cessata, e ricorrerà l'applicazione della regola:

« *Nemo plus iuris in alium transferre potest, quam ipse habeat* ». Perciò al conduttore di palco che si presenta per continuare nell'esercizio del suo dritto, nulla potrà opporre la nuova impresa chè essa non si trova in migliore condizione della precedente; sarà quindi tenuta a rispettare la locazione. In questo solo aspetto si può porre la questione, perchè in questo solo modo, quando non sia per patto

espresso, una impresa può avere causa dall'altra, ed essere costretta quindi a rispettare le locazioni in corso.

51. Veniamo ora al secondo principio.

Il proprietario del teatro se può affittarlo a chi vuole, non può però in nessun modo distruggere colla locazione totale del teatro, le locazioni parziali che in esso avesse già stipulato. Tale principio non fu ammesso dalla giurisprudenza francese costantemente.

Una sentenza della Corte di Parigi (1), riconobbe il diritto del signor Gallois, antico direttore del teatro del Circo Olimpico, al possesso di una loggia che eragli stata accordata dai proprietari e direttori del teatro Lirico, signori Mirecourt e compagni. Posteriormente a questa sentenza, il teatro di cui questi ultimi erano proprietari, fu messo in vendita, e aggiudicato il 18 dicembre 1852 al signor Dejan e alla signora De Portes. Sorse di nuovo la questione per sapere se Gallois aveva diritto al godimento della sua loggia.

Il Tribunale della Senna con sentenza 21 aprile 1853 (2), decise questa volta in senso negativo per questi motivi: che nella aggiudicazione non era stata fatta alcuna menzione della esistenza della concessione, e non era stato imposto allo aggiudicatario alcun peso; — che una concessione di tale natura non poteva gravare l'immobile e la gestione quando la proprietà aveva cangiato proprietario; — che infine il locatario di un teatro aveva esso pure un interesse evidente ad ottenere l'intero possesso delle cose locategli, libere da ogni peso fuorchè quelli che gli erano stati imposti dai proprietari, e non poteva essere tenuto ad adempiere ad una obbligazione, il principio della quale attualmente veniva a mancare al signor Gallois.

52. Prescindendo dai termini con cui possa essere stata fatta la concessione dalla Società Mirecourt al signor Gallois, è certo che il principio che ammise questo giudicato è in aperta contraddizione colla legge che stabilisce che la vendita non risolve la locazione se quando ciò fu espressamente stipulato. Chè, se nell'atto di vendita fu detto di questo peso inerente alla cosa, ciò non può per nulla pregiudicare i diritti del terzo per il quale il contratto di vendita è *res inter alios acta*, e potrà al più dare luogo ad una azione di ga-

---

(1) *Gazz. Trib.*, 25 dicembre 1851, e *Droit*, 30 dicembre.

(2) *Gazz. Trib.* e *Droit*, 22 aprile.

ranzia per i vizi occulti da parte del compratore verso il venditore. La nostra legge però non concede a tutti i conduttori, in generale, di valersi delle disposizioni dell'art. 1597 Cod. civ., ma solo a coloro il di cui atto di locazione è anteriore alla vendita, e consta da atto pubblico o da scrittura privata di data certa.

Perciò, se, venduto il teatro, il nuovo proprietario si presenta al concessionario della loggia per espellerlo, questi sarà tenuto a mostrare che la sua locazione soddisfa alle condizioni volute dal Codice, quando pretenda di essere mantenuto nel suo possesso. La legge ha voluto, così disponendo, evitare le frodi che si potevano commettere a danno del compratore, essendo cosa assai facile redigere uno scritto con una data anteriore.

Trattandosi qui di contratto soggetto alla legge commerciale, la data può essere accertata di fronte ai terzi, a differenza di ciò che avviene in materia civile (ove la data non è certa e computabile di fronte ai terzi, salvo caso speciale, se non dal giorno della data registrazione), con tutti i mezzi di prova indicati nell'art. 44 compresi anche i testimoni. La data deve esprimere il luogo, il giorno, mese ed anno.

53. Si può far questione, se debba o no ritenersi come equipollente alla scrittura di data certa per l'affitto del palco, la ricevuta o quitanza del relativo prezzo avente data certa anteriore alla vendita. Noi crediamo di sì, poichè questa non potrebbe esistere se l'affitto non fosse stato conchiuso (1).

54. Quando anche il conduttore non possa provare la data di fronte ai terzi, se il suo possesso è anteriore alla vendita, il compratore è tenuto a lasciarlo continuare per tutto quel tempo per cui s'intendono fatte le locazioni di palchi senza determinazioni di tempo (2), ossia secondo l'uso teatrale.

E nel caso poi che il compratore voglia licenziare il conduttore dopo il detto tempo, è inoltre tenuto a renderlo avvertito nel termine stabilito dalla consuetudine del luogo per le denunzie di licenza (3). Se pertanto il conduttore può giustificare che trovavasi già nel godi-

(1) Rosmini, 314.
(2) Cod. civ., art. 1598.
(3) Cod. civ., art. 1598.

mento del palco quando seguì la vendita, avrà, anche senza scrittura, diritto a rimanervi sino al termine della stagione, che è il periodo ordinario di durata dell'affitto del palco; e il compratore dovrà diffidarlo almeno 8 giorni prima che la locazione finisca, affinchè il conduttore non possa accampare la continuazione del suo affitto, o la tacita riconduzione per la stagione successiva secondo gli usi del teatro (1).

55. Fin qui abbiamo fatto il caso del conduttore che non può essere licenziato perchè tale facoltà nella locazione dal locatore non fu riservata nel caso di vendita. Ma può accadere che tale riserva sia stata fatta, e che perciò egli sia costretto a sloggiare suo malgrado e con spese e danni non lievi. In questo caso non potrà il conduttore agire per il risarcimento dei danni perchè si può dire che ad essi si sia sobbarcato fin dal momento che stipulò, e deve quindi incolpare se stesso se consentì ad introdurre nel contratto una clausola che non gli poteva essere che sfavorevole. Il venditore opporrà che *qui iure suo utitur nemini iniuriam facit*; il conduttore sarà nella condizione di colui che non *videtur damnum sentire* solo perchè lo sente *culpa sua*. Nè potrà lo spettatore agire contro il compratore il quale non fa che valersi di un diritto che dal venditore della cosa gli è trasmesso.

56. Il risarcimento dei danni compete verso il locatore al conduttore licenziato dal compratore in mancanza d'atto autentico o di scrittura privata di data certa da cui la locazione risulti (2). L'obbligo del locatore di prestare la dovuta indennità deriva nell'ipotesi da colpa a lui imputabile, essendochè esso compie volontariamente un fatto che lo mette nell'impossibilità di adempiere le assunte obbligazioni.

I danni saranno determinati secondo le regole generali del diritto in caso di inadempimento delle obbligazioni: e qui saranno a considerarsi, oltre alla misura della mercede locatizia già pattuita, anche la fila e la situazione del palco, l'importanza del teatro e della stagione, la qualità degli spettacoli, ecc. (3).

57. Ma anche quando il conduttore non abbia un atto pubblico

(1) Rosmini, 318.
(2) Cod. civ., art. 1601.
(3) Rosmini, 315.

o scrittura di data certa, o il suo possesso non sia anteriore alla vendita, il compratore non potrà espellerlo se espressamente o tacitamente abbia rinunciato al diritto di espulsione. La rinuncia tacita si desume dai fatti e dalle circostanze: così la Cassazione di Torino (1) giudicò che se il venditore avesse avvertito il compratore degli affitti verbali che aveva conchiuso sulla cosa che gli vendeva, accollandoli a lui, questi non poteva disconoscerli e licenziare il conduttore sotto pretesto che manchi di scrittura. Nè si deve essere troppo restii ad ammettere codesta rinuncia, la quale facendo durare la locazione per tutto il tempo determinato nel contratto, oltre che dà luogo alla applicazione dei principii generali del diritto favorisce gli interessi del locatore che non sarà tenuto all'ammenda dei danni, e del conduttore che continuerà a godere della cosa locata mentre al contrario non può essere almeno gravemente nociva al compratore il quale col fitto ritrae gli utili della cosa acquistata. Se poi il compratore assume l'obbligo di rispettare le locazioni in corso non può sottrarvisi invocando la nullità delle medesime per difetto di forma od altra causa.

Ma non basterebbe la sola scienza che il compratore aveva degli affitti per obbligare a rispettarli (2).

58. Se poi la sala o il palco fossero oggetto di espropriazione giudiziale, si riterranno efficaci le locazioni fatte dallo espropriato, purchè abbiano data certa anteriore al precetto di pagamento.

Avverte il Borsari (3) che l'affitto preesistente deve bensì essere annunciato nel bando di vendita: ma quando pure non lo fosse e avesse data certa, il conduttore non cadrebbe dal suo diritto, bensì il deliberatario si rivolgerebbe per danni e interessi contro il creditore procedente che aveva obbligo di annunciare le condizioni fondo (4).

---

(1) 16 dicembre 1857; *Giurispr. ital.*, tomo IX, parte I, 867.
(2) Rosmini, 317.
(3) Cod. proc. civ., annotato all'art. 687 n. 2.
(4) Rosmini, 320.

§ 3. — Diritti dei titolari di biglietti di favore.

59. *I biglietti di favore conferiscono riguardo al posto gli stessi diritti dei biglietti ordinari.*

59. Il biglietto di favore conferisce i diritti dei biglietti ordinari salvo le condizioni che l'impresario appose all'atto della loro consegna. Quindi non solo il legittimo presentatore di esso ha diritto di godere dello spettacolo, ma anche di occupare il posto che nel biglietto fosse indicato: perchè vi fu donazione invece di locazione, non per questo l'impresa è meno obbligata: non adempiendo alle proprie obbligazioni sarà tenuta al risarcimento dei danni verso l'altra parte. Così il Tribunale di commercio della Senna con sentenza del 3 gennaio 1839 condannò il direttore del teatro Gymnase a pagare un'indennità di L. 50 al sig. Desmarts il quale, non avendo trovato posto con un biglietto di favore, aveva avuto cura di fare constatare per mezzo di un usciere il rifiuto dell'amministrazione. — Lacan soggiunge che tale giudizio era dovuto anche ad un abuso da parte degli impresari i quali distribuivano un numero di biglietti di favore maggiore di quello dei posti disponibili nella fiducia che colui che non avrebbe trovato posto si sarebbe poi deciso ad acquistarlo tra quelli vacanti.

§ 4. — Diritti dei titolari di ingresso libero.

60. *I titolari di diritto di ingresso non hanno diritto che sia messo a loro esclusiva disposizione un posto.*

60. L'ingresso libero non si sostanzia generalmente, come quello di favore, in un biglietto, ma al suo titolare si rilascia per lo più una lettera personale, affidando poi ai controllori la cura di ravvisarlo. Il titolare dell'ingresso libero non ha alcuna azione verso l'impresa perchè sia messo a sua disposizione un posto: ma solo gli è data facoltà di occupare uno dei posti che al suo ingresso in teatro sono liberi (1). In qualche teatro è d'uso, inoltre, che il godimento degli ingressi sia sospeso nelle recite straordinarie, e i privilegiati devono uniformarsi a questo uso come ad ogni altra condizione stabilita nei regolamenti del teatro (2).

NICOLA TABANELLI.

---

(1) Vedi Cass. Parigi, 18 gennaio 1875; *Droit*, 20 genn.
(2) ROSMINI, op. cit., II, 294.

LA NUOVA ROMANZA

CONTRIBUTO ALLA CONOSCENZA DELLA MODERNA LIRICA MUSICALE.

Uno dei campi più rimunerativi e prediletti per chi s'occupa d'estetica musicale è senza dubbio quello del progresso evolutivo dell'opera e della sinfonia. Non si può dire altrettanto del campo della *lirica* musicale, della romanza per una voce con accompagnamento di pianoforte e d'orchestra: poichè i più ritengono che con Brahms la romanza tedesca come forma d'arte abbia raggiunto il suo completo sviluppo, mentre invece anche in questo campo lo spirito nuovo si manifesta dappertutto in nuove forme. Il geniale Ugo Wolf, che già ai tempi di Franz Schubert era il più notevole compositore di romanze in lingua tedesca, ha dato al suo popolo non meno di 250 tra romanze e ballate; un nuovo mondo di suoni, risplendente di auree mirabili bellezze, e pieno di mistico mistero. Ed anche Riccardo Strauss, Alessandro Ritter, Corrado Ausorge e Hans Sommer, tutti hanno saputo trarre nuovi effetti dalla romanza: cosicchè disponendo di così gran copia di materiale, parrebbe facile scrivere l'estetica della nuova romanza. Ma conviene aver presente che sarebbe opera dottrinaria, e quasi impossibile in uno studio sulla natura della nuova romanza, il vincolare una forma d'arte vitale, che cresce ed è soggetta ad un'evoluzione organica, il vincolare, ripeto, questa forma d'arte a rigide regole scolastiche, e metterle di continuo alle calcagna, con pedantesca insistenza, le famose leggi estetiche. Infatti la « nuova romanza » è un'emanazione diretta del sentimento, puramente soggettiva, e racchiusa in una forma d'arte libera; inoltre la forma, qualunque essa sia, della romanza non costituisce più il dato essenziale, più o meno sicuro, poichè essa rap-

presenta il mutevole riflesso musicale dell'espressione poetica. Ma se non è possibile circoscrivere la nuova romanza entro regole e limiti ben definiti, è invece possibilissimo disegnare a larghi tratti la sua fisonomia caratteristica.

La forma, e l'andamento dello stile sono determinati dal « sentimento primario » del musicista creatore, sentimento che alla sua volta può derivare unicamente dall' idea della poesia. Dunque per descrivere coi suoni la speciale impressione che la poesia ha prodotto nella sua anima, il musicista potrà fare uso di un'espressione musicale, che idealmente riunisca in sè stessa i tre postulati della verità caratteristica, della bellezza melodica e della sicura determinatezza del sentimento. — Ora, quanto più intima, quanto più personale è l'ispirazione della creazione artistica, nella quale la musica ha immedesimato la parola del poeta, tanto più difficile riuscirà al « sentimento secondario » di chi la canta o di chi l'ascolta il mettersi nella precisa disposizione d'animo. Si può dunque dire senza esitare che una romanza ha raggiunto la perfezione come opera d'arte lirica quando in essa (supponendo in certo qual modo parità di cultura intellettuale ed estetica nell'autore, nell'interprete e nell'uditore) *il musicista sia riuscito ad accordare armonicamente il sentimento primario col sentimento secondario*, cioè a suggerire all'uditore colla massima approssimazione e determinatezza di sentimento l'espressione della poesia nella sua veste musicale, e per così dire a plasmare direttamente la vita rappresentativa dell'uditore mediante l'intima associazione della parola e del suono. Anche in questo caso si verifica l'esattezza dell'assioma, che ogni arte in fondo non è altro che suggestione.

Questa essenza esoterica della nuova romanza determina ora come presupposto ideale la razionale applicazione del principio drammatico-declamatorio di Wagner al campo più ristretto della lirica. Dunque si richiede l'intima fusione, compenetrazione ed integrazione reciproca della parola e del suono, e concordanza fra l'accento della musica e il ritmo delle parole; insomma, senza intaccare per nulla nella sua essenza naturale l'espressione lirica di ciascuna romanza, conviene applicare qui il principio fondamentale di Wagner: « Il canto è un discorso elevato dalla passione artistica ». All'inventiva e allo squisito sentimento del compositore s'impone il problema veramente arduo

di realizzare, infrangendo la tradizionale « forma chiusa » della romanza, l'intima unità organica della sua romanza, mediante un motivo pianistico od orchestrale che sia molto fecondo, duttile e suscettibile di modificazioni, e caratterizzi l'ispirazione fondamentale della poesia: questo motivo deve seguire passo passo e colorire le singole fasi della declamazione. Quest'ultima, sulle traccie di questa « guida » dell'espressione, può benissimo essere un *discorso elevato dalla passione artistica*, senza che occorra per questo infrangere l'andamento della melodia.

La « libera frase declamatoria », per la quale il principio melodico-ritmico della vecchia romanza uscì dal periodo sentimentale-romantico, deve bensì seguire per quanto è possibile la parola nel ritmo, nell'altezza di suono e nel succedersi degli intervalli, ma non deve con ciò diventare schiava della parola stessa; nè le ampie ondulazioni della linea melodica, determinate dal libero fluire del sentimento lirico devono appianarsi o rompersi a vantaggio di quel *parlando* patetico, di cui, a dir vero, si abusa nel dramma musicale.

Nella nuova romanza il canto non è più sorretto da un « accompagnamento » subordinato, ma viene bensì elevato a più completa espressione artistica, mediante una *parte per pianoforte* che ha ugual valore e che talvolta si eleva ad una ricca fioritura polifonica. Si sa che anche qui v'è qualche giovane esaltato che, pur avendo l'oscura coscienza di un impulso artistico, non conosce la vera via da seguire, carica le tinte, e soffoca la parte del canto con un'illustrazione troppo « pianistica » e pesante del pianoforte. Anche in questo campo la limitazione dei mezzi ci rivela il maestro; e questi esaltati possono vedere in Franz Liszt (il vero fondatore della romanza moderna) che l'espressione più chiara e più delicatamente poetica si ottiene benissimo anche servendosi con discernimento di mezzi limitati e rinunziando alle « risorse pianistiche ».

Del resto la romanza moderna, oltre che per il suo apparato istrumentale, si distingue dal puerile « accompagnamento » della vecchia maniera di Biedermaier per la ricchezza delle armonie, gli intrecci del motivo principale, le meraviglie enarmoniche, il risalto delle cadenze d'inganno, il movimento cromatico delle parti superiori o intermedie, le modulazioni, che liberamente emergono dalla consonanza colla poesia, e nascono tuttavia da un'intima motivazione, e

infine per la ritmica appassionata; e inoltre essa mostra la sua intima parentela con lo stile del moderno dramma musicale tedesco.

Mentre prima il colorito, più o meno esagerato con artifizi da « virtuoso », era dato dalla massima elevazione degli accenti, secondo il moderno modo di sentire i grandi intervalli armonici, le note lunghe e tenute con espressione poderosa (si ricordi quanto diceva Beethoven circa le sue *fermate*), gli « intervalli *legati* », il *parlando enfatico*, le note liberamente declamate, senza che le sostenga alcuna armonia, e via dicendo, sono mezzi d'espressione molto più potenti, che dànno azione immediata e profonda ai punti culminanti degli episodî drammatici che s'incontrano nel corso della poesia.

Oltre a ciò i moderni compositori di romanze non sono più disposti ad ignorare o a distruggere affatto l'intenzione poetica, non tenendo conto del testo, sia pure a vantaggio della forma ben tornita o della simmetria nella struttura melodica dei periodi: ma è invece loro unico pensiero di *concentrare e di approfondire in ogni sua parte il sentimento poetico*, e così, valendosi dei mezzi d'espressione della più mistica e nel tempo stesso della più sensuale fra le arti, mettere in luce quello che spesso si cela dietro le parole del poeta, e di cui una semplice recitazione della poesia non basterebbe a far conoscere il vero lato artistico.

L' « arte intima » dei nostri moderni lirici Liliencron, Richard Dehmel, Mæterlinck, Paul Verlaine, Mackay ed Hart, i quali « sulle vie dell'anima » lasciano ondeggiare i loro sentimenti più delicati in ritmi legati o liberi, in rime o in versi sciolti, sarà più presto compresa, se non dal grosso del pubblico, almeno dalla piccola repubblica degli spiriti eletti, quando i quadri naturali, le canzoni erotiche, gli inni alla notte di questi poeti potranno essere richiamati alla pienezza della loro vitalità mediante una compenetrazione spirituale colla musica. — Noi abbiamo stabilito che la romanza « declamata nel modo migliore » è quella in cui la melodia si conforma con la massima esattezza all'intenzione poetica, ed ha una forma musicale fedele ai principii del canto parlato. La connessione armonica di questi due postulati sarebbe senz'altro l'ideale. Fra i nuovi lirici quello che si è maggiormente approssimato a questo ideale è certo il geniale quanto sventurato Ugo Wolf. Del resto è evidente che, per ottenere un canto parlato perfetto dal lato della

declamazione, ha molto maggiore importanza il possesso di una facoltà intuitiva musicale feconda d'ispirazione e liberamente creatrice, che non la conoscenza teoretica di un recitativo, o il sentimento raffinato della lingua, o la conoscenza della prosodia. Perchè altrimenti basterebbe far recitare la poesia, scelta come testo, da un maestro di bel porgere, e osservare esattamente l'accentuazione di esso, nello stabilire la parte del canto sul substrato sinfonico già prima preparato; e si potrebbe così fare una bella romanza col metodo ormai non più insolito del « lavoro associato ».

Il musicista veramente moderno musicherà soltanto buoni poeti, e ciò in conseguenza di un « *propter hoc, ergo hoc* ». Perchè egli non è più il mestierante dalle attitudini unilaterali, che in tutto il resto procede cogli occhi bendati attraverso la florida vita del presente; egli ha imparato dal maestro Wagner che il « contrappunto dell'arte » per nessun artista creatore ha maggiore importanza ed utilità che pel musico. Egli ha assistito, partecipandovi in ispirito, alla rivoluzione nel campo della letteratura, alla liberazione di essa dalle pastoie dell'idealismo dei « *beaux esprits* ». — Perciò nella scelta del suo poeta-testo egli sarà doppiamente cauto, e saprà distinguere un Baumbach da un Liliencron. Una dissertazione sulla varia attitudine di una poesia a venir musicata ci condurrebbe troppo per le lunghe: però si può stabilire e sostenere la tesi generale che *la poesia, nella quale vibri un profondo e puro sentimento di unità, nella quale un sentimento personale venga espresso con densità di pensiero e con parole più che sia possibile astratte, ma con una plastica sensibile e avente un'azione direttamente associativa*, questa poesia spingerà colla massima energia il lirico musicale ad approfondire sempre più coi mezzi dell'arte sua tutti gli stati d'animo, tutti i sentimenti, tutte le basi mistiche della sensazione. Da un tale legame sensitivo tra la finezza di sentimento del poeta e quella del musico non può certamente derivare un'arte popolare, ma solo un'intima « arte per l'arte ».

Siccome le nuove romanze d'ispirazione devono produrre su di noi l'effetto, ci si permetta la metafora, di una cristallizzazione sonora dell'anima, anzi di una rivelazione, così chiunque sia senza prevenzione nella scelta del testo escluderà subito tutta la lirica sentimentale uso Butzenscheiben, tutta la lirica ispirata da una comicità

grossolana, o da una filosofia cattedratica, e naturalmente anche tutta l'arte versaiola speculante su istinti patriottici, religiosi o dogmatici.

Dopo questa cernita rigorosa restano ancora: il *momento* psicologico, la canzone romantica, la lirica amorosa e la poesia della natura. — A tutti i malevoli criticastri, ed agli spiriti offuscati dal pregiudizio, la cui impura fantasia in ogni lirica erotica, che anche indirettamente alluda alla sinfonia sessuale, fiuta solo il momento della sessualità animale, ed ha potuto concepire l'idea di « musica immorale », noi diremo con Giulio Hart: « Onora i tuoi sensi e desidera il piacere..... Dovunque tu ti volga, non c'è che la verità che ti circondi e ti illumini. Beviamo dunque direttamente alla fresca e ristoratrice sorgente della vita, e buttiamo via l'acqua che si è guastata stagnando nella coppa delle idee. Dopo questo potremo stare in piena sicurezza ».

Come il poeta drammatico pretende libertà di parola nel libro e sulla scena, così noi, musici e poeti associati in una comune opera d'arte lirica, reclamiamo libertà di parola anche nella sala dei concerti.

I compositori di romanze sono attualmente innumerevoli, e le loro produzioni in gran parte sono a buon mercato come il pan raffermo. Chi non ha potenza inventiva sufficiente a cimentarsi con le maggiori forme musicali, acciabatta alla meglio la più banale delle melodie con qualche meschino accordo o con triviali *terzine*, e poi battezza il suo aborto come « romanza » e sè stesso come « compositore di romanze ». Anche qui, come in ogni altra cosa, sono rari gli onesti, che fabbricano bensì svenevolezze improntate ad un sentimentalismo dozzinale, ma non pretendono di farle apparire più di quanto valgono.

Numerosi sono invece i disonesti, che sono anche i più scadenti. Essi si ammantano di una falsa veste di modernità, e cercano d'ingannarci, parlando di « spirito nuovo », di « profondità e serietà artistica »: ma esaminando meglio i loro lavori, sotto il ricercato paludamento, sotto la spruzzatura di colore moderno, traspare solo un cattivo e superficiale quadretto di genere. Essi rinunziano volontieri alla verità dell'espressione e alla profondità della caratteristica. pur di accrescere l'effetto sonoro della melodia, o di spacciare più facilmente la loro merce, ingraziandosi il pubblico.

Questo basti per far conoscere a sufficienza questi pseudo moderni, dei quali a dir vero io non voleva neanche occuparmi. Piuttosto, se

mi sarà concesso lo spazio, io potrò introdurre gli italiani amatori di musica nella sala d'onore della *secessione lirica tedesca*, e mostrare loro le figure caratteristiche *dei martiri e degli apostoli della nuova romanza*, nello specchio delle loro opere immortali. E questo io farò in un prossimo articolo.

Monaco.

GUGLIELMO MAUKE.

“ LOUISE „

ROMAN MUSICAL EN QUATRE ACTES ET CINQ TABLEAUX,
PAROLES ET MUSIQUE DE GUSTAVE CHARPENTIER (1).

« *Louise* » de Gustave Charpentier, récemment représentée à l'Opéra-Comique de Paris, aura, je crois, une place importante dans l'histoire du drame lyrique français. Moins encore peut-être pour ses qualités musicales, qui sont grandes, que pour ses qualités dramatiques et poétiques.

La musique est d'un artiste consommé, très souple, très habile dans le maniement de l'orchestre, encore que celui-ci soit souvent un peu nerveux et mou à la fois: elle n'est qu'à demi originale. Parmi beaucoup d'influences diverses, le tempérament naturel du musicien serait probablement assez parent de celui de Massenet, s'il s'abandonnait à lui-même; mais le grand et continuel modèle que sa raison s'impose, est les *Meistersinger*. Du commencement à la fin, on en sent la fascination, aussi bien dans les scènes de foule joyeuse, que dans les méditations solitaires, dans les rythmes et dans les harmonies. On ne saurait ni s'en étonner, ni en faire un reproche à Monsieur Charpentier. Les *Meistersinger* sont le type le plus haut du théâtre lyrique populaire; et il est presque nécessaire de partir de là, quand on veut aujourd'hui créer en musique un drame du peuple et de la vie contemporaine. L'instrument musical y a été merveilleusement assoupli aux nuances les plus fines du réalisme; et il est naturel que ce style s'impose pour un temps à tous les écrivains. L'essentiel est qu'ils s'en servent pour exprimer des pen-

(1) Au *Ménestrel*. Paris. Heugel.

sées et des sentiments nouveaux. Ensuite ils sauront se façonner peu à peu une langue individuelle. — C'est le cas de M. Charpentier. Avec des éléments qui ne sont pas originaux, il a créé une œuvre absolument originale, et dont il me semble difficile que l'Europe, autant, et peut-être même plus que Paris, ne sente pas la saveur nouvelle et forte.

Cette œuvre c'est, à vrai dire, le poème de Paris. Personne n'avait ainsi chanté en musique le plaisir, le travail, l'enivrement, la misère de Paris. C'est la poésie du ruisseau, de l'herbe entre les pavés, du brouillard du matin enveloppant Montmartre, des milliers de petites lumières s'allumant dans la nuit, des palpitations de la grande ville et du bourdonnement de sa vie. Et par une sorte de gageure, c'est non seulement la nature, dont on sent éclater la force surabondante dans ces rues et ces âmes étouffées entre des murs étroits, mais aussi le fantastique qui transparaît au travers de la vie la plus ordinaire, une fantaisie de nuit bergamasque, de mascarade à la Tiepolo, dans le couronnement de la Muse du troisième acte. On sent combien est profond chez l'auteur cet amour de Paris. A Rome, il y a dix ans, il se considérait comme un exilé à la villa Medici. Aujourd'hui seulement, je comprends la sincérité de cette nostalgie qui m'étonnait et me choquait alors. Le souvenir de Paris devait être chez lui comme une hantise, qui l'empêchait de jouir du charme italien. « Une madone d'Italie ne sourit pas ainsi, — dit Julien à Louise: — ces sourires mutins ne fleurissent qu'à Paris ». Paris est comme une idée fixe, à laquelle reviennent invinciblement toutes les pensées de l'œuvre, les aspirations juvéniles de Louise, les revendications révolutionnaires de Julien, les convoitises des jeunes ouvrières, les rancunes des gueux, les désespoirs du père de Louise.

Sans doute la musique aurait pu rendre plus puissamment la mystérieuse grandeur de cette Ville, dont le drame donne la continuelle obsession. M. Charpentier a trop évité, et peut-être de parti-pris, les symphonies largement développées, qui seules peuvent exprimer ces sentiments épiques. Il s'en est remis à la musique même de Paris, aux cris des rues, dont il a du reste tiré un parti excellent. Il n'était pas le premier à en user. Bien des musiciens français, depuis l'école de Jannecquin, y avaient eu recours; mais tandis que jusqu'à présent on y cherchait un amusement polyphonique, des

combinaisons plaisantes pour l'oreille et pour l'esprit, M. Charpentier les prend surtout en eux-mêmes, et en extrait toute la substance mélodique. Chacun est comme une fleur, au parfum spécial; et le musicien met en valeur leur caractère poétique: la morne mélancolie du marchand d'habits, la goguenardise du marchand de balais, le balancement paresseux et dansant de la marchande d'artichauts, la tendre sérénité de la marchande de « mourons pour les petits oiseaux », et la flûte agreste du chevrier. Toute cette poésie populaire enveloppe et berce le roman musical. « Chanson de Paris, où vibre et palpite mon âme! », dit Julien, écoutant rêveusement le murmure de la grande ville. « Naïfs et vieux refrains du faubourg qui s'éveille, aube sonore qui réjouit mon oreille! Cris de Paris, voix de la rue! »

Mais « *Louise* » a un autre mérite, plus grand que celui de refléter la vie présente et multiple de Paris, avec sa beauté et ses laideurs, sa poésie et ses ridicules: elle exprime assez profondément et assez simplement des passions et des âmes, — une âme surtout: celle du vieil ouvrier, du père de Louise, un tranquille et viril travailleur, endurci à la peine, et dont le meilleur de la vie s'est concentré dans son amour paternel, d'une étrange délicatesse féminine, dont il souffre mortellement à la fin, frappé au cœur par l'ingratitude de sa fille. C'est une scène d'un sentiment poignant que le monologue du quatrième acte, où l'ouvrier malade repasse dans sa mémoire l'inutilité et la misère de sa vie, consacrée au bonheur d'une enfant qui ne l'aime plus, qui désire sa mort pour être libre. Ces pages sont inspirées du monologue de Hans Sachs, au troisième acte des *Meistersinger*; mais elles ne sont pas indignes de leur modèle; leur sérieux et leur sincérité étonnent dans la musique française. C'est le point culminant de l'œuvre.

Le sujet de « *Louise* » est d'une banalité singulière: c'est l'histoire d'une petite ouvrière, qui quitte sa famille pour suivre un bohême de Montmartre, son amant. Nulle catastrophe; mais une tragédie intérieure, le conflit de deux passions, de deux mondes: la famille, et l'amour. L'auteur n'intervient pas dans le débat; on le lui a reproché, à tort, selon moi. Il n'a point prétendu faire un drame, mais, comme il a dit, un « Roman musical ». Il a voulu peindre la vie comme elle est. Il ne soutient pas une thèse; il présente deux

thèses opposées, sans conclure. Ce n'est pas la lutte du Plaisir contre le Devoir; c'est l'antagonisme douloureux et fatal de deux égoïsmes, de deux instincts également légitimes. — On peut regretter que M. Charpentier ait représenté la passion libre sous les traits de la Bohême, qui lui donnent un caractère déclamatoire et insincère. Il eût été d'un art plus fort d'opposer au travailleur le travailleur, à des êtres énergiques et vivants d'autres êtres de même trempe. L'amant de Louise a une emphase bruyante et creuse, qui fait ressortir d'autant plus la grave vérité du vieil ouvrier, et concentre sur lui l'intérêt tragique, — ce qui n'était peut-être point l'intention de l'auteur.

« *Louise* » n'est pas le premier essai du drame musical réaliste, comme on semble le croire à Paris; mais il en est un des plus réussis, et, peut-être, le plus hardi. Non seulement les personnages y parlent la langue, l'argot de leur classe; mais la langue musicale a fait effort pour se dégager, elle aussi, des traditions de l'opéra, et pour se plier à l'expression de la vie ordinaire. Je ne dis point qu'elle y soit parfaitement arrivée. — A ce propos, on a de nouveau beaucoup agité la question du réalisme au théâtre d'Opéra; on a discuté s'il est possible. Question un peu oiseuse. Il est possible, puisqu'il est. Mais est-ce un genre qui satisfasse pleinement? Il est sans doute invraisemblable de faire chanter un ouvrier. Mais il ne l'est pas moins de faire chanter un roi; même un héros de légende. — Il y a plus de poésie, dit-on, dans une grande légende héroïque? Je ne crois pas. Je crois que la poésie est dans le poète, et non dans son sujet. Il y a plus de rêve poétique dans le Paris de M. Charpentier, que dans les inventions pseudo-wagnériennes inspirées de Bayreuth. A la vérité, quand les personnages de « *Louise* » chantent, il y a souvent une disproportion blessante entre les paroles et la musique; le langage ordinaire déclamé prend un caractère de boursouflure et de fausseté qui choquent. Mais quand les personnages se taisent, et que l'orchestre traduit leurs pensées, ou parfois, comme au premier acte, le dialogue muet de leurs yeux, personne ne songe que cela est faux; et la réalité s'élève à une hauteur épique. La musique peut donc s'accorder parfaitement avec l'expression de la vie quotidienne. C'est le chant qui seul est en question. Et peut-être faudrait-il convenir, pour être sincère, que le chant dramatique tout entier est assez com-

promis, depuis que Wagner y a fait entrer plus de vérité. Cette déclamation chantée est quelque chose de si conventionnel, que pour n'en point sentir la fausseté, il aurait, peut-être, fallu maintenir intact l'édifice tout entier des conventions, dont il faisait partie intégrante dans l'ancien opéra. Dès qu'on commence à les ébranler, tout s'écroule, et le factice de la parole chantée sera toujours d'autant plus blessant, qu'on tâchera de la rapprocher davantage de la nature, puisqu'on ne peut y atteindre, et que le modèle est de plus en plus voisin des yeux. Pour dire mon avis, je croirais volontiers que le drame musical réaliste, s'il veut, en se développant complètement, trouver une forme artistique harmonieuse et rationnelle, devra en arriver au genre du drame parlé, avec symphonies et chœurs, du modèle de l'*Arlésienne*, — au *Duodrama* de Mozart (1).

Mais en laissant de côté pour le moment les théories et les hypothèses, il faut reconnaître que « *Louise* » est un pas considérable vers le réalisme en art, — et, malgré d'énormes vices (qualité médiocre des mélodies, déclamations exagérées, pathos musical, etc.), — le plus vivant des opéras réalistes français, depuis *Carmen*. Je me permets seulement d'exprimer un vœu: maintenant que M. Charpentier a rendu en musique la vie de Montmartre, qu'il descende de la « Butte sacrée ». Qu'il ne quitte point Paris, qu'il a le bonheur d'aimer et de voir avec ces yeux qui le transfigurent. Mais il y a dans la population d'artistes de Montmartre quelque chose de factice, de vaniteux et de déclamatoire, qui se sent trop dans « *Louise* », et qui est la plus mauvaise partie de l'œuvre, comme de Paris. Au second acte, un des bohêmes dit: « L'idéal des ouvriers, c'est d'être des bourgeois; le désir des bourgeois, être des grands seigneurs; le rêve des grands seigneurs, devenir des artistes; et le rêve des artistes, être des dieux ». Le vieil ouvrier qui l'écoute, lui tape

---

(1) « J'ai toujours désiré écrire pour un *Duodrama*. Vous savez qu'on n'y chante pas: on déclame, et la musique est comme un récitatif obligé. De temps en temps, on parle aussi avec accompagnement de musique, ce qui fait toujours la plus magnifique impression. — Il faudrait traiter de la même façon la plupart des récitatifs d'opéra, et ne les chanter que de temps à autre, quand les paroles peuvent bien s'exprimer en musique ».

MOZART, *Lettres*, 12 nov. 1778.

familièrement sur l'épaule, et lui répond: « Soyez des hommes ». — Que M. Charpentier laisse donc là ses dieux, et qu'il peigne des hommes simplement. Il y a dans la vie populaire des faubourgs parisiens un bouillonnement assez beau de passions dramatiques, voire quelquefois épiques. N'est-il pas incroyable, par exemple, que les Révolutions du peuple de Paris n'aient pas encore trouvé leur poète? J'ai idée que M. Charpentier pourrait être ce poète.

***

L'interprétation, d'une rare perfection, n'a pas peu contribué au grand effet de l'œuvre. Elle a mis en lumière une débutante, M.lle Riotton, charmante de simplicité et de naturel, et elle a consacré grand artiste M. Fugère, dans le rôle du père, qu'il a rempli avec une bonhomie et une sincérité admirables. L'orchestre, dirigé par M. Messager, est pétillant de vie et d'éclat; et la mise en scène suffirait presque au succès. Il y a, au troisième acte, un tableau de Paris dont les lumières s'allument, vu de la butte Montmartre, si poétique et si vrai, que le musicien s'est cru un peu trop dispensé de rivaliser avec le décorateur, et de peindre avec son orchestre cette belle nuit d'été qui descend sur la ville. Mais la peinture est ici, pour ainsi dire, musicale; et l'effet est saisissant, après toutes ces invocations à Paris, de voir apparaître le Monstre lui-même, — dont l'œuvre est toute remplie, — immense et étincelant, comme un grand ciel étoilé.

ROMAIN ROLLAND.

SULLE GAMME

APPUNTI

II.

È possibile tornare rigorosamente alla scala naturale?

***

Nello studio precedente (1) abbiamo ottenuto in un'ottava 158 suoni principali collo stabilire, discendendo o salendo di uno, di due o di tre commi sintonici, un confronto tra le note della scala pitagorica e quelle della scala naturale. V'includemmo gli armonici, calcolati sino al 27° per arrivare alla 6ª magg., e precisamente a quel La $\frac{27}{16}$ che dovemmo ridurre al $\underline{\text{La}}$ $\frac{5}{3}$ (2), in giusto rapporto colla tonica Do.

Vediamo ora quali suoni occorrerebbero se nella musica moderna, ammettendo possibili tutte le modulazioni, si volesse usare la scala naturale.

Procedendo a quinte, ascendenti pei ♯ e pei *, e discendenti pei ♭ e ♭♭, abbiamo le seguenti scale maggiori (segno di fianco i nuovi valori che via via si presentano):

---

(1) Vol. V, pag. 754, anno 1898.

(2) Per chi non ricordasse l'articolo precedente, avverto che le lineette sotto o sopra la nota indicano di quanti commi questa discende od ascende dai suoni della scala pitagorica ottenuta da una serie di quinte.

1	$\frac{9}{8}$	$\frac{5}{4}$	$\frac{4}{3}$	$\frac{3}{2}$	$\frac{5}{3}$	$\frac{15}{8}$	2		
Do $\frac{9}{8}$	Re $\frac{10}{9}$	Mi $\frac{16}{15}$	Fa $\frac{9}{8}$	Sol $\frac{10}{9}$	La $\frac{9}{8}$	Si $\frac{16}{15}$	Do		
Sol	La	Si	Do	Re	Mi	Fa♯	Sol . . .	La	Fa♯
Re	Mi	Fa♯	Sol	La	Si	Do♯	Re . . .	Mi	Do♯
La	Si	Do♯	Re	Mi	Fa♯	Sol♯	La . . .	Si	Sol♯
Mi	Fa♯	Sol♯	La	Si	Do♯	Re♯	Mi . . .	Fa♯	Re♯
Si	Do♯	Re♯	Mi	Fa♯	Sol♯	La♯	Si . . .	Do♯	La♯
Fa♯	Sol♯	La♯	Si	Do♯	Re♯	Mi♯	Fa♯ . . .	Sol♯	Mi♯
Do♯	Re♯	Mi♯	Fa♯	Sol♯	La♯	Si♯	Do♯ . . .	Re♯	Si♯
Sol♯	La♯	Si♯	Do♯	Re♯	Mi♯	Fa*	Sol♯ . . .	La♯	Fa*
Re♯	Mi♯	Fa*	Sol♯	La♯	Si♯	Do*	Re♯ . . .	Mi♯	Do*
La♯	Si♯	Do*	Re♯	Mi♯	Fa*	Sol*	La♯ . . .	Si♯	Sol*
Mi♯	Fa*	Sol*	La♯	Si♯	Do*	Re*	Mi♯ . . .	Fa*	Re*
Si♯	Do*	Re*	Mi♯	Fa*	Sol*	La*	Si♯ . . .	Do*	La*
Fa*	Sol*	La*	Si♯	Do*	Re*	Mi*	Fa* . . .	Sol*	Mi*
Do*	Re*	Mi*	Fa*	Sol*	La*	Si*	Do* . . .	Re*	Si*
Fa	Sol	La	Si♭	Do	Re	Mi	Fa . . .	Si♭	Re
Si♭	Do	Re	Mi♭	Fa	Sol	La	Si♭ . . .	Mi♭	Sol
Mi♭	Fa	Sol	La♭	Si♭	Do	Re	Mi♭ . . .	La♭	Do
La♭	Si♭	Do	Re♭	Mi♭	Fa	Sol	La♭ . . .	Re♭	Fa
Re♭	Mi♭	Fa	Sol♭	La♭	Si♭	Do	Re♭ . . .	Sol♭	Si♭
Sol♭	La♭	Si♭	Do♭	Re♭	Mi♭	Fa	Sol♭ . .	Do♭	Mi♭
Do♭	Re♭	Mi♭	Fa♭	Sol♭	La♭	Si♭	Do♭ . . .	Fa♭	La♭
Fa♭	Sol♭	La♭	Si♭♭	Do♭	Re♭	Mi♭	Fa♭ . . .	Si♭♭	Re♭
Si♭♭	Do♭	Re♭	Mi♭♭	Fa♭	Sol♭	La♭	Si♭♭ . . .	Mi♭♭	Sol♭
Mi♭♭	Fa♭	Sol♭	La♭♭	Si♭♭	Do♭	Re♭	Mi♭♭ . .	La♭♭	Do♭
La♭♭	Si♭♭	Do♭	Re♭♭	Mi♭♭	Fa♭	Sol♭	La♭♭ . .	Re♭♭	Fa♭
Re♭♭	Mi♭♭	Fa♭	Sol♭♭	La♭♭	Si♭♭	Do♭	Re♭♭ . .	Sol♭♭	Si♭♭
Sol♭♭	La♭♭	Si♭♭	Do♭♭	Re♭♭	Mi♭♭	Fa♭	Sol♭♭ . .	Do♭♭	Mi♭♭
Do♭♭	Re♭♭	Mi♭♭	Fa♭♭	Sol♭♭	La♭♭	Si♭♭	Do♭♭ . .	Fa♭♭	La♭♭

Valori non calcolati nel Quadro sinottico

Vi si aggiungono le 3e, le 6e e le 7e minori pel modo minore, omessi però i toni di Re♭♭, Sol♭♭ e Do♭♭ che importerebbero l'impiego del ♭♭♭.

	$\frac{6}{5}$	$\frac{8}{5}$	$\frac{9}{5}$			
Do	Mi♭	La♭	Si♭	Mi♭	La♭	Si♭
Sol	Si♭	Mi♭	Fa	Fa		
Re	Fa	Si♭	Do	Do		
La	Do	Fa	Sol	Sol		
Mi	Sol	Do	Re	Re		
Si	Re	Sol	La	La		
Fa♯	La	Re	Mi	Mi		
Do♯	Mi	La	Si	Si		
Sol♯	Si	Mi	Fa♯	Fa♯		
Re♯	Fa♯	Si	Do♯	Do♯		
La♯	Do♯	Fa♯	Sol♯	Sol♯		
Mi♯	Sol♯	Do♯	Re♯	Re♯		
Si♯	Re♯	Sol♯	La♯	La♯		
Fa *	La♯	Re♯	Mi♯	Mi♯		
Do *	Mi♯	La♯	Si♯	Si♯		
Fa	La♭2	Re♭2	Mi♭2	Re♭2		
Si 2	Re 2	Sol♭2	La♭2	Sol♭2		
Mi 2	Sol♭2	Do 2	Re♭2	Do♭2		
La 2	Do♭2	Fa♭2	Sol 2	Fa♭		
Re 2	Fa♭2	Si♭♭2	Do 2	Si♭♭2		
Sol 2	Si♭♭2	Mi♭♭2	Fa 2	Mi♭♭2		
Do 2	Mi♭♭2	La♭♭2	Si♭♭2	La♭♭2		
Fa 2	La♭♭2	Re♭♭2	Mi♭♭2	Re♭♭2		
Si♭2	Re♭♭2	Sol♭♭2	La♭♭2	Sol♭♭2		
Mi♭♭2	Sol♭♭2	Do♭♭2	Re♭♭2	Do♭♭2		
La♭♭2	Do♭♭2	Fa♭♭2	Sol♭♭2	Fa♭♭2		

Valori non calcolati nel Quadro sinottico

Basterebbero i valori trovati per una perfetta esecuzione colla scala naturale? Non lo credo. Prima di tutto si presenta una difficoltà che

riguarda il punto di partenza della modulazione. Infatti se dal Do si passa al Re min., poi al La e quindi al Mi, non v'ha dubbio che gioverà per quest'ultimo tono la scala già segnata; ma se dal Do si modula alla 3ª maggiore è altrettanto evidente che s'impone la scala di Mi:

Mi Fa♯ Sol♯ La Si Do♯ Re♯ Mi,

la quale è più affine alla tonalità di Do da cui vi si arriva direttamente, poichè risultano alterazioni cromatiche naturali del Do, il Do♯, il Re♯, e il Sol♯, mentre il Mi, il La e il Si restano suoni comuni delle due gamme; abbiamo solo divario tra il Fa♯ quarta piccola aumentata del Do, e il Fa♯ seconda maggiore del Mi. Il lettore scorgerà facilmente il numero sterminato di casi analoghi.

Se si credesse di risolvere la questione coll'ammettere che il comma, già poco sensibile nell'intervallo di un tono, è trascurabile nella modulazione, allora si arriverebbe ad una semplicità molto comoda. Ossia sparirebbe la differenza di una nota ♯ colla sua successiva ♭, differenza che nel rapporto $\frac{9}{8}$ è $\frac{648}{625}$, e nel rapporto $\frac{10}{9}$ si riduce a

$$\frac{128}{125}\left(=\frac{648}{625}\times\frac{80}{81}\right).$$

Ma allora, siamo giusti, sparirebbe in modo rilevante la esattezza nell'uso della scala naturale.

Altro imbarazzo deriva dalla stessa costituzione di questa scala. In essa l'accordo Re Fa La è formato da una terza minore pitagorica, $\frac{32}{27}$, e da una quinta falsa, $\frac{40}{27}=\frac{3}{2}\times\frac{80}{81}$. Si dovrebbe accettare l'accordo come caratteristico della tonalità di Do. Eppure la quinta calante di un comma risuona in maniera intollerabile. Dovremo, in teoria, considerare l'accordo come dissonante? Sarebbe logico; in pratica però, quando è possibile, non si ammette un effetto così squisitamente fino, e involontariamente si fa giusta la quinta. Ma anche la correzione di essa non è cosa di lieve momento, perchè se si alza il La di un comma si cade nella terza maggiore pitagorica Fa La, niente affatto consonante dal lato armonico, e siamo così in pieno

sistema greco $\left(\frac{32}{27}, \frac{81}{64}\right)$. Se facciamo l'accordo Re $\overline{\text{Fa}}$ La, spostiamo due note. Dovremmo piuttosto prendere il $\underline{\text{Re}}$, su cui starebbero in perfetto accordo la terza minore e la quinta. Apparirebbe così una nuova nota nella scala (1).

Dai brevi cenni esposti ci pare risulti chiaramente quanto difficile e intricato sia l'impiego rigoroso della scala naturale nella evoluzione compiuta dall'arte moderna. Ed io credo che oggi possiamo bene intravedere una perfezione ideale nei valori acustici destinati ad estrinsecare le creazioni del genio, ma che forse non sapremmo rilevare la finezza di essi. La scala naturale, a mio avviso, è in aperto contrasto coll'essenza della modulazione. Per quanto i suoni di combinazione dimostrino stupendamente bene l'eccellenza della scala naturale, l'armonia perfetta degli accordi non può che passare in seconda linea di fronte ai maravigliosi effetti che si ottengono coi più svariati passaggi da tono a tono.

Non faremo rimpianti in proposito, pensando che già molti secoli addietro si adoperò inconsciamente la scala temperata nel suonare il liuto. Quando Vincentio Galilei scriveva un lungo dialogo per magnificare la superiorità della musica greca (gamma pitagorica) in confronto della moderna (scala naturale), e si perdeva in discussioni senza fine sui due sistemi, egli, valentissimo liutista, non si accorgeva che praticava sul suo stromento una terza gamma, la temperata (2). Innamorato dell'antico, non potè comprendere quale vasto orizzonte stava dinanzi a questa gamma, che già s'imponeva a lui inavvertita

---

(1) Noto pure, che armonizzando nel tono di Do ci si presenta — in teoria — l'accordo Re Fa $\underline{\text{La}}$, e in pratica forse il $\underline{\text{Re}}$ Fa $\underline{\text{La}}$, quando invece, modulando dal Do alla 2ª min., diventa necessario l'accordo Re $\overline{\text{Fa}}$ La.

(2) V. Galilei, a pag. 46-47 del *Dialogo della musica antica et della moderna*, parla del temperamento del liuto: « Vengano ..... scarse le Quinte nel Liuto, di « manco d'una duodecima parte d'un Comma; et di tanto necessariamente ven- « gano superflue le Quarte », ed osserva che « l'accordatura del Liuto (è) tanto « più vicina alla perfettione di quella dello strumento di tasti ». Il Galilei giudicava dunque il temperamento quale un mezzo per accostarsi alla *perfettione*; ma non arrivò a stabilire l'intima essenza della scala temperata ed a distinguere, ciocchè più importa, che l'imperfezione, pur lievissima, dell'accordatura del liuto valesse ad alterare minimamente l'espressione della musica che con esso eseguiva.

nelle composizioni polifoniche del suo tempo, trasportate sul liuto, senza che ne risultasse un carattere differente (1). Non sarebbe lecito affermare che fino d'allora nell'eseguire certe composizioni a più voci si adottasse già il temperamento?

Bassano, marzo 1900.

D.r Oscar Chilesotti.

---

(1) È degno d'attenzione speciale (lo ripeto) il fatto che V. Galilei, musicista profondissimo, non giunse a scoprire che nel liuto, strumento a tasto fisso, la scala naturale diveniva impraticabile. A ciò non poteva condurlo che una differente espressione che risultasse dall'eseguire la musica vocale trascritta nell'intavolatura di liuto. Egli non vi rilevò alterazione nè punto nè poco, perchè certamente nel caso non avrebbe mancato, coll'acutezza del suo ingegno, di studiare la nuova scala, di cui solo molto più tardi si potè stabilire la formula matematica.

GIURISPRUDENZA TEATRALE

Diritto di palco.

(Corte d'Appello di Ancona — Sentenza 15 novembre 1899) (1).
Tartaglini c. Società Teatro delle Muse.

Diritto di palco. — Sua natura. — Onere dell'imposta fondiaria gravante sui palchettisti. — Mancanza di reddito per protratta chiusura del Teatro.

I. Il diritto di godere e disporre di un palco in un teatro sociale è un vero diritto di proprietà e non di servitù, congiunto ai diritti di servitù attiva per l'accesso al palco e per il prospetto sul teatro, distinto dal diritto sulle altre aree costituenti il teatro ed appartenenti alla collettività dei palchettisti *uti universi.*

II. Il proprietario del palco deve personalmente soddisfare l'imposta fondiaria relativa a tale sua proprietà, anche se per effetto della allibrazione censuaria essa sia pagata in cumulo dalla Società che ripete in via di rivalsa le quote dovute dai singoli palchettisti. L'obbligo di soddisfare personalmente l'imposta fondiaria non cessa nel palchettista, per la circostanza della protratta chiusura del teatro durante un certo numero di anni.

---

(1) La sentenza è riportata in esteso nella *Giurisprud. italiana*, ann. 1900, I, 2, 62.

Appunti critico-giuridici.

I.

La elegante e così vivacemente dibattuta questione sulla entità giuridica del diritto di palco, non trova certamente nella sentenza della Corte d'Appello di Ancona nuovo sussidio di indagini, nè originalità di intendimenti. Pur tuttavia non sarà inopportuno il riportare di quel giudicato quella parte che alla *vexata quaestio* si riferisce:

« Non solo per il senso materiale delle parole usate nell'istru-
« mento, ma altresì secondo il concetto giuridico, il palco acquistato
« da ciascun socio colla facoltà di disporre liberamente tanto per
« atti *inter vivos*, quanto per atti *mortis causa*, costituisce una pro-
« prietà, come rettamente ritenne la sentenza appellata.

« Ben si intende che cotesta proprietà di ogni singolo palco, in
« quanto esso per sua natura e per il fine cui è destinato ha cor-
« relazione all'intero edificio teatrale, si risolve necessariamente nel
« godimento del palco con esclusione altrui, ma ciò non toglie che
« siffatto diritto non sia un vero dominio, dacchè le proprietà non
« cessano di essere tali se hanno limitazioni portate dalla legge e
« dalle convenzioni, dalla destinazione o dalla volontà del disponente.

« Infatti comunemente la proprietà viene definita: *Ius in re cor-*
« *porali ex quo facultas de disponendi eamque vindicandi nascitur*
« *nisi lex, conventio, vel testatoris voluntas obsistant.*

« Se invero il diritto di palco non è una servitù personale, perchè
« trasmissibile agli eredi, nè una servitù reale perchè non esiste fondo
« dominante, devesi necessariamente ritenere un *ius in re* per sè
« stante, congiunto alla servitù di passo per accedervi e a quella
« *prospicendi in theatrum* ».

***

La Corte d'Appello di Ancona viene in tale modo a ribadire il concetto che il diritto di palco consiste appunto nel diritto di proprietà del palco, cui vanno unite la servitù di accesso al palco, e di prospetto nel teatro, concetto che accennato già in una sentenza della Rota perugina del 15 dicembre 1841, ha trovato poi nell'illustre professor Gabba il più valido dei sostenitori. Questi, fin dal 1885,

in una sua nota ad una sentenza della Cassazione di Torino (1), aveva in questo senso determinata la entità giuridica del diritto di palco, ma occorse però un decennio prima che egli potesse vedere quasi generalmente accolta la sua autorevole opinione e dalla giurisprudenza e dalla dottrina.

Che infatti tanto l'una che l'altra tendano oggi ad accogliere il concetto del diritto di proprietà, non è a porsi in dubbio. Valga il citare fra le altre la sentenza della Corte di Casale del 17 marzo 1896 (2) di cui ci piace riportare qui questo brano: « ...imperocchè il diritto « di palco in rapporto al proprietario del teatro è un vero diritto « di proprietà per sè stante, che ha con sè il diritto di servitù attiva « di godere gli spettacoli che si dànno nel palcoscenico.

« Il proprietario del palco può disporne come crede per atto tra « vivi o di ultima volontà, può sul medesimo imporre ipoteche, ed « ha il diritto di escludere qualunque altro che nel medesimo voglia « ingerirsi; ed appunto il diritto di usare, godere e disporre esclu- « sivamente di una cosa include il concetto della proprietà.

« Nè varrebbe obbiettare che il palco sia in un teatro proprio di « altri, ove pongasi mente che esso è parte di un tutto appartenente « ad altri, è una proprietà parziale innestata nella proprietà grande.

« Nemmeno giova osservare che il palchettista non possa usare « del palco se non nel caso di spettacoli, imperocchè della proprietà « potendosene fare un uso a norma della legge e dei regolamenti, a « seconda la natura e la destinazione delle cose, questo obbietto non « toglie di mezzo il carattere di proprietà nel diritto di palco, dal « punto che destinazione di palco quella si è di usarlo in caso di « spettacolo ed i regolamenti vietano sia ad altro adibito ».

***

Quanto alla dottrina noteremo tra le più recenti pubblicazioni sull'elegante argomento, quella del Chironi comparsa appunto in questa *Rivista* (3), e l'opuscoletto di Carlo Luigi Garbasso (4): « *Sul diritto di palco in teatro* ».

---

(1) 5 dicembre 1884; *Foro ital.*, 1885, I, 31.
(2) *Giurispr. ital.*, 1896, I, 2, 213.
(3) Vol. IV, anno 1897, fasc. 3° e 4°.
(4) Casale, 1899. Cassone.

Ciononostante non potrebbe, a dire il vero, asserirsi che la trattazione del diritto di palco, considerato non solo in sè, ma anche nei molteplici rapporti cui dà luogo, sia stata esaurita; chè anzi è giocoforza riconoscere che il pregevolissimo lavoro sul *diritto di palco nei teatri*, pubblicato fin dal 1871 dal prof. A. Franchetti (1), rimane tuttavia il più complesso e diligente che fin qui sull'argomento sia stato pubblicato.

Certo è però che una volta ammesso, come non ci par dubbio, che il diritto di palco sia un vero diritto di proprietà, molti dei principî posti dal su citato autore vengono a cadere, dimodochè la sua monografia non potrebbe oggi prestarsi più che altro che come guida e come elemento di utile consultazione pei precedenti storici e dottrinali. È quindi da augurarsi, ora che il prof. Gabba ha così brillantemente tolto di mezzo l'ostacolo della determinazione dell'entità giuridica del diritto di palco che pareva insormontabile, che altri, se non l'illustre civilista stesso, venga a colmare definitivamente con una completa monografia questa lacuna del nostro diritto.

II.

Prescindendo dalle particolarità di fatto con cui la questione sul pagamento della tassa del teatro si presentò alla Corte di Ancona, noteremo come nella giurisprudenza sia stato vivo il dibattito per sapere se la tassa sui fabbricati dovesse, per ciò che si riferisce ai teatri, essere pagata per intero dal proprietario del teatro, oppure dai singoli palchettisti direttamente.

La questione si riconnette intimamente con quella più generale sull'entità giuridica del diritto di palco, e sui rapporti che intercedono tra i palchettisti e il proprietario del teatro. — Così la Cassazione di Roma nella sua decisione dell'8 maggio 1876, nella causa della R. Finanza colla Società teatrale di Lodi, ritenendo che il diritto di palco in teatro non costituisca già un diritto di dominio *pro diviso*, ma solo un diritto di uso riservato a vantaggio di ciascun socio, ebbe a decidere che la tassa è dovuta dal proprietario del

(1) Estratto dall'*Archivio giur.*, anno 1871. Bologna, 1871. Fava e Garagnani.

teatro o dalla Società come ente, non già dai singoli palchettisti, i quali potranno esservi tenuti solo in via di rivalsa, e non già direttamente.

La Corte d'Appello di Bologna invece, nella causa tra la Finanza e il Municipio di Piacenza, dissentendo dalla massima adottata dalla Cassazione romana, sentenziò (1) che dovendo il diritto di palco, anzichè un diritto di uso, qualificarsi una vera proprietà, l'imposta relativa al suo reddito doveva essere pagata direttamente dal titolare, non già dal proprietario del teatro.

La sentenza surriferita non ottenne però favore presso la Cassazione di Roma, chè anzi fu cassata, decidendosi che, in virtù del rapporto di condominio esistente tra palchettisti e il proprietario del teatro, questi, come precipuo rappresentante della comunione di diritto alla quale accessoriamente si innesta il palco, è unico debitore della imposta sui fabbricati. — La Corte di Cassazione di Torino (2) pure accettando sostanzialmente la massima surriferita, notò che stabilito questo criterio di tassazione che riguarda solamente i rapporti colla Finanza, è chiaro che ciò non esclude nel proprietario del teatro gravato dalla tassa intera, il diritto verso i singoli palchettisti al rimborso proporzionale della tassa medesima.

Tale concetto fu poi ribadito con una sentenza della stessa Corte in data 11 aprile 1889 (3).

Questa ebbe poi recentemente a sentenziare che, trattandosi di teatri in cui i palchi appartengono in parte a privati distintamente dal teatro stesso, la tassa fabbricati imposta sul teatro va ripartita tra i proprietari dei palchi in proporzione del reddito reale o presunto delle rispettive proprietà considerate come fabbricati, nell'attuale stato, e per l'uso di cui sono capaci nella attuale destinazione (4).

***

Una volta ammesso, come non ci par dubbio, che il diritto di palco sia un vero diritto di proprietà, la tesi sostenuta dalla Corte di Bologna ci sembra la più accettabile.

---

(1) 30 maggio 1884. *Rivista giur.*, 1884, pag. 172.

(2) Sentenza 11 marzo 1886. *Giurispr. ital.*, 1886, I, 507.

(3) *Annali*, 1889, pag. 542.

(4) Cass. Torino, 2 febbraio 1897. Teatro Paganini c. Grondona. *Giur. tor.*, 1897, 243.

Il proprietario del teatro, in sostanza, non può essere costretto a pagare l'imposta dei fabbricati per una proprietà, come quella dei palchi, la quale non è sua, e della quale non gode nè percepisce, neppure come gestore, le rendite.

Adducono i sostenitori della contraria opinione:

« Regge di fronte alla legge anzidetta, liquidazione o percezione « disgiunta della imposta sovra edificio suscettibile, per l'uso a cui « serve, di divisione per godimento distinto fra più possessori o pro- « prietari. — Vi resiste, per contro, la condizione di un edificio de- « stinato a spettacoli, dove, supposta anche possibile ed avvenuta la « attribuzione di dominio separato sulle varie parti del medesimo, « ad esplicare nella loro finalità di godimento o di reddito lo effetto « della proprietà, bisognando il concorso di tutte e singole tali parti, « sorge concomitante la ipotesi di una comunione di diritto, che ri- « spetto alla Finanza, e per quant'è della legge in discorso, adduce « unica valutazione dell'imposta, e designa della medesima unico « debitore il proprietario del teatro, lo si consideri o domino prin- « cipale, se non assolutamente esclusivo, dello edificio imponibile, o « precipuo rappresentante di quella comunione di diritto, alla quale « nel teatro si innesta accessoriamente il palco ».

Si osserva inoltre che il concetto della unicità della tassa nel caso dei teatri, riceve conferma dall'articolo 18 del regolamento per l'applicazione dell'Imposta sui fabbricati (28 agosto 1807) dove alla lettera *B*, pei fabbricati che per la loro destinazione o particolare costruzione non siano paragonabili con altri consimili dei quali sia noto il reddito, come i teatri, messi nella categoria dei convitti, collegi, ospedali, luoghi di delizie o simili; si dispone doversi attribuire loro quel reddito che si potrebbe cavarne affittandoli nel loro stato attuale, e per quell'uso di cui siano o possano essere capaci. La dizione usata qui di teatri, senza altra aggiunta, vale a dire senza alcun riguardo alle ragioni di dominio o di condominio, di uso diviso o indiviso che sui medesimi potessero mai avverarsi, mostra in modo più che bastevole che si intese di considerare siffatte costruzioni quali enti individui, formanti cioè un tutto composto e complessivo.

Ma nè il primo, nè il secondo degli argomenti surriferiti regge a nostro parere di fronte ad una sana critica. — Non il primo, poichè

anzitutto è erroneo l'asserire che in ogni modo tra i varî titolari del diritto di palco e il proprietario del teatro sorge naturale la ipotesi di una comunione di diritto, dal momento che per esplicare il godimento e il reddito effettivo della proprietà è necessario il concorso di tutte le singole parti del teatro.

Che il concetto di comunione di diritto possa accettarsi per determinare i rapporti che intercedono rispettivamente tra i palchettisti di uno stesso teatro, non lo discutiamo (1), ma tale comunione non può più giuridicamente sostenersi quando si pretenda di ravvisarla come esistente tra i varî titolari di diritto di palco e il proprietario del teatro.

Vero è invece che ci troviamo di fronte a proprietà distinte: proprietà del teatro e proprietà singole dei palchi, tra le quali non solo non passa una comunanza di rapporti, ma molte volte invece può esistere un conflitto di interessi, come accade allora che il proprietario si rifiuti di aprire il teatro e darvi gli spettacoli, mentre interesse costante dei palchettisti sarebbe quello che il teatro rimanesse aperto. Del resto, quando si volesse ravvisare questo rapporto di condominio, bisognerebbe pure ammettere nei palchettisti il diritto di aprire il teatro anche contro la volontà del proprietario, dal momento che in tale modo essi non verrebbero a servirsi della proprietà che secondo la sua destinazione, ma ciò è invece contraddetto dalla giurisprudenza e dalla dottrina.

D'altra parte, quando anche si volesse ammettere questa comunione di diritto, come mai si potrebbe poi indurne che l'unico debitore all'imposta dei fabbricati sia il proprietario del teatro? — Risponde la Cassazione di Roma, nel passo surriferito, che unico debitore dell'imposta è il proprietario del teatro, se si consideri domino principale, se non assolutamente esclusivo, dello edificio imponibile, o precipuo rappresentante di quella comunione di diritto alla quale nel teatro si innesta accessoriamente il palco.

Ma la legge richiede qualche cosa di più perchè in caso di condominio la tassa sui fabbricati abbia a ripetersi da uno solo dei condomini; esige cioè *la esistenza di un comproprietario incaricato*

---

(1) Cass. Torino, 5 dicembre 1884. *Foro ital.*, 1884, I, 31.

dell'amministrazione (1); è inutile quindi sofisticare: in difetto di questo mandato ad amministrare il proprietario del teatro non può essere tenuto a pagare la tassa dei fabbricati nella sua totalità.

La conseguenza giuridica alla quale si doveva pervenire, una volta ammessa l'esistenza di una comunione, è invece questa, che cioè mancando un comproprietario amministratore, tutti i comproprietari fossero tenuti in solido al pagamento dell'imposta: è il già citato regolamento che vuole così (2).

Nè ha maggior valore l'argomento che si pretende di ricavare dall'art. 18, lettera *b*, del regolamento stesso, in cui è detto che, per i fabbricati che per la loro destinazione o particolare costruzione non siano paragonabili con altri consimili dei quali sia noto il reddito, come convitti, collegi, spedali, teatri, luoghi di delizie, e simili, sarà attribuito quel reddito che si potrebbe cavarne affittandoli nel loro stato attuale, e per quell'uso di cui siano e possano essere capaci.

Non vale il dire che chiaramente risulta dalla surriferita disposizione che la legge ha voluto considerare i teatri come un tutto individuo, indipendentemente dalle ragioni di dominio, ecc.: si cade così nella più patente petizione di principio, in quanto si può sempre obbiettare che dal momento che stabilisce che il reddito presunto dei teatri vada determinato nella somma che si potrebbe cavarne affittandoli, intende naturalmente riferirsi all'affitto giuridicamente possibile, all'affitto cioè del corpo di fabbricato che spetta al proprietario del teatro. — Ora, se i palchi non sono di sua proprietà, se egli non può locarli, e non ne ricava alcun reddito, come potrà essere tenuto a pagare una tassa per una parte di fabbricato non sua e di cui non percepisce il reddito?

Non lo intendiamo. La massima accettata dalla Cassazione di Roma e dagli altri giudicati che riportammo è certamente praticamente più comoda per la Agenzia delle Imposte, ma ciò non toglie che essa sia in ogni modo mal fondata di fronte al nostro diritto finanziario, senza dire che essa si basa su un'erronea affermazione, che cioè il diritto di palco non è un diritto di proprietà.

---

(1) Regolamento citato, art. 10, lettera *a*).
(2) Vedi art. 10, lettera *d*).

***

Venendo ora al caso speciale deciso dalla Corte di Ancona, noteremo come la questione che ad essa fu presentata si può ridurre in questi termini:

« Se il fatto che una società teatrale è unica intestata al catasto come proprietaria del teatro sociale in cui ai singoli soci fu attribuita la proprietà di un palco, valga ad esonerare i palchettisti e condomini nello stesso tempo, dal pagamento della tassa dei fabbricati che incombe proporzionalmente sul reddito dei loro palchi ». Dopo quanto venimmo fin qui dicendo la soluzione negativa non è dubbia.

E in ciò del resto concorda anche la giurisprudenza, la quale, pur ritenendo direttamente e unicamente tenuto alla corresponsione dell'imposta sui fabbricati il proprietario del teatro, ha però sempre ammesso che a lui spetti un'azione di rivalsa verso i palchettisti (1). Nè questo principio può soffrire eccezione quando i proprietari dei palchi siano allo stesso tempo comproprietari del teatro, in quanto sussistono pur sempre due proprietà distinte; l'una dell'ente società, l'altra dei soci presi singolarmente, e perciò non cambia il doppio ordine di relazioni che dalla esistenza di due proprietà distinte si originano.

***

Noteremo da ultimo che giustamente affermò la Corte di Ancona che la mancanza degli spettacoli e la conseguente perdita degli utili per l'uso e l'affitto dei palchi, non può esimere in alcun modo il palchettista dal pagamento della fondiaria.

Il reddito imponibile sui teatri non è infatti calcolato in ragione degli effettivi proventi, ma in ragione del reddito presunto. — Che tale sia il concetto della legge 26 gennaio 1865, apparisce chiaro dal complesso delle sue disposizioni e segnatamente dagli articoli 2, 18 e 19, nonchè dall'art. 6, il quale prescrive che, mancando il reddito effettivo, la imposta si proporzioni al reddito presunto, il che significa che anche in mancanza del primo la legge sottopone alla tassa il fabbricato.

---

(1) Vedi retro sentenze citate a pag. 377.

Fischi in Teatro.

(R. Pretura di Parma — Sentenza 7 febbraio 1900).

I. I fischi e gli schiamazzi in teatro offrono argomento a contravvenzione solo allora che contrariamente al silenzio ed alla calma del pubblico disturbino ed impediscano l'audizione dello spettacolo, non già quando riassumono il giudizio collettivo degli spettatori.

II. L'essersi emessi i fischi quando appena s'innalzava la tela, e prima ancora che gli artisti avessero cominciato a cantare, non giustifica la contravvenzione se lo spettacolo era già stato disapprovato e zittito nelle sere precedenti.

III. Il fatto che i pretesi contravventori erano muniti di fischietti non può ritenersi come un indizio che in essi fosse l'intenzione di volere disturbare la tranquillità del teatro.

Appunti critico-giuridici.

I.

Le questioni giuridiche cui può dare luogo il fischio in teatro sono varie e molteplici, nè mancano, come si direbbe, di una certa eleganza. Così si discute anzitutto se l'autorità abbia o no il diritto di proibire i fischi nel teatro senza peraltro distinguere se questi siano emessi al solo intento di turbare lo spettacolo, o se invece non costituiscano che la manifestazione del giudizio collettivo del pubblico.

La giurisprudenza e la dottrina in Francia ed in Italia sono, si può dire, concordi nell'affermativa (1): solo il Dalloz (2) nota giustamente che dal punto di vista teorico è difficile decidere la questione in quanto l'uso di fischiare gli attori, specialmente nei loro debutti, data da tempo immemorabile.

A noi sembra che, ammesso pure che non si possa contestare in principio il diritto dell'autorità di proibire i fischi in teatro, la proi-

---

(1) Lacan et Paulmier, *Législation et jurisprudence des théâtres*, t. I, n. 120. Paris, 1853. — Trib. Bordeaux, 28 ottobre 1843. Min. Pub. c. Parlange. — Rosmini, *Legislazione e giurisprudenza dei teatri*. Milano, 1893, pag. 119.

(2) *Répert. de législ.*, voce *Théâtre*, n. 66.

bizione che li riguarda non possa essere presa alla lettera, ma bensì distinguendo il caso in cui il fischio ricade tra i rumori e schiamazzi atti a turbare la rappresentazione, da quello in cui il fischio non rappresenti che la giusta protesta del pubblico.

La pubblica autorità, regolando con norme e disposizioni speciali la pubblica sicurezza e il buon ordine nei teatri, per ciò che si attiene alle rappresentazioni, non può, nè deve tendere ad altro scopo che ad assicurare agli spettatori quel godimento dello spettacolo cui hanno diritto: non si può quindi negarle la facoltà di vietare in genere gli schiamazzi e i rumori che quel godimento tolgono o rendono imperfetto.

D'altra parte è ovvio il riconoscere agli spettatori il diritto, non solo di godere dello spettacolo, ma anche di giudicarlo: questa critica collettiva del pubblico giova del pari all'arte ed agli artisti, e non potrebbe quindi l'autorità sotto alcun pretesto sopprimerla, chè morta nei teatri riviverebbe pur sempre, ed in forma più acre, nei giornali e nelle pubbliche discussioni.

Diritto al godimento degli spettacoli e diritto a giudicare sulla loro esecuzione, non si possono adunque disconoscere negli spettatori; ma può darsi che nel loro esercizio questi due diritti si trovino, direi così, tra di loro in conflitto, e questo avviene appunto allora che il giudizio degli spettatori manifestandosi in maniera rumorosa coi fischi, tolga o renda imperfetto agli altri spettatori il godimento degli spettacoli.

In questo caso è certo che l'autorità ha il diritto di intervenire per ristabilire non solo l'ordine materiale che è stato violato, ma anche l'ordine giuridico: per quanto lo spettacolo sia deficiente, per quanto ciò sia dovuto a colpa dell'impresario, gli spettatori hanno pur sempre il diritto di goderne; nè è lecito disconoscere tale diritto colla pretesa di manifestare un giudizio.

L'intervento dell'autorità rimane adunque pienamente giustificato in quei casi in cui i fischi prolungandosi soverchiamente rendono necessario che la tela cali e lo spettacolo si sospenda; chè se invece i fischi, anzichè degenerare in tumulto, rimangono nei limiti del conveniente, allora scomparendo il conflitto dei due diritti cui già accennammo, vien meno necessariamente anche la necessità della ingerenza da parte dell'autorità, e perciò quando questa ingerenza si eserciti, è ingiusta ed illegale.

Va adunque senz'altro respinta la proibizione assoluta del fischio in teatro in quanto equivale a soppressione di un diritto che, come già disse il poeta Boileau, « *à la porte on achète en entrant* ».

E quando perciò in un regolamento teatrale si trovasse espressamente proibito il fischio, è giocoforza interpretare quella disposizione nei limiti da noi posti: concedendole una estensione maggiore si cadrebbe nell'assurdo, e si verrebbe a disconoscere nel pubblico quel diritto di giudizio sulle rappresentazioni che non fu mai posto in dubbio, e che trova nella pratica costante di molti secoli le ragioni della sua esistenza.

***

Premesso questo dal punto di vista teorico, non sarà inutile riportare i più importanti giudicati su questa materia. La Cassazione penale francese ebbe ad occuparsi nel 1841 di un caso singolare. Il regolamento dei teatri della città di Rouen proibiva all'art. 33 i rumori e gli schiamazzi in teatro all'infuori che nei casi di debutto. Ora accadde che presentatosi un attore sulle scene del Teatro delle Arti, per debuttare in una produzione, fu fischiato sonoramente e perciò costretto a ritornarsene fra le quinte.

Ripresasi la rappresentazione con un altro lavoro, egli ritornò in iscena, ma l'accoglienza degli spettatori non fu questa volta diversa dalla prima: di qui la contravvenzione ad alcuni fra i più accaniti fischiatori. Il giudice di Rouen li assolse, osservando che siccome il regolamento vietava all'artista di ritirarsi, dal momento che questi vi aveva contravvenuto, doveva imputare a sè stesso se era stato fischiato dagli spettatori.

La Cassazione fu invece di avviso che la contravvenzione al regolamento da parte dell'attore non poteva eliminare la responsabilità dei contravventori, ma al più era a riguardarsi come una circostanza attenuante.

Tra le altre considerazioni di diritto della sua sentenza, è meritevole di essere riportata questa che convalida il principio da noi già posto: « Attendu qu'il ne s'agit pas des sifflets, que le rè-
« glement n'interdit pas, *comme expression de l'opinion du public*,
« assistant aux débuts, mais des manifestations turbulentes prolongée
« après la retraite de l'acteur... »

Giova adunque ammettere che se alla Cassazione francese fosse stato fatto il caso di contravvenzione semplicemente per fischi, essa avrebbe nel silenzio del regolamento assolto gli imputati.

***

Per quanto riguarda i poteri degli agenti dell'autorità di P. S. e la forza probante da accordarsi alla loro testimonianza, in caso di contravvenzioni per fischi in teatro, è notevole una sentenza della stessa Cassazione di Parigi, che porta la data del 18 ottobre 1839.

Il regolamento dei teatri di St.-Étienne all'art. 18 conteneva questa disposizione: « Se le grida e i fischi si prolungano, nonostante l'avvertimento del commissario di polizia, ne sarà riferito alla autorità superiore che ordinerà se vi è luogo la sospensione dello spettacolo, senza pregiudizio delle pene in cui i promotori, gli autori, gli istigatori del disordine siano incorsi ».

La Corte giudicò che per dare luogo alla applicazione di questo articolo non è punto necessario che il sipario venga calato e che il commissario di polizia consulti la autorità superiore sulle misure da prendere, nè che siano stati emessi dei gridi, bastando che vi siano stati dei fischi ripetuti e prolungati dopo il divieto del commissario di polizia.

Si osservò poi che il processo verbale constatante che alcuni individui hanno fischiato durante una rappresentazione, malgrado che il commissario di polizia avesse loro ingiunto il silenzio, stabilisce contro i contravventori una prova che non può essere distrutta, adducendo semplicemente che non è provato che essi abbiano fischiato.

***

Un caso molto analogo a quello deciso dal pretore di Parma si presentò pure alla Cassazione francese (sentenza 14 novembre 1840).

L'art. 42 del regolamento dei teatri di Nantes proibiva di turbare in alcun modo lo spettacolo, e di parlare o tenere conversazione durante le recite: negli intervalli tra atto e atto era del pari vietato di turbare la tranquillità degli spettatori. Una sera certi Peyrusset e Durand fischiarono sonoramente lo spettacolo, in quanto l'impre-

sario, mentre aveva promesso per mezzo della stampa che avrebbe sostituita una certa madama Jolly prima attrice giovane, si ostinava invece a mantenerla. La Cassazione decise che non vi era infrazione al regolamento, dovendo imputarsi esclusivamente all'impresario se lo spettacolo era stato fischiato.

***

Non possiamo a meno di chiudere questa parte aneddotica-giurisprudenziale se non riferendo per esteso la bella difesa dell'avv. Rodembach in una causa per fischi dibattutasi a Bruxelles (1):

« C'est une question doublement intéressante, que celle qui nous amène ici; intéressante pour le public, qui entend connaître quel est son droit dans les salles de spectacle et savoir s'il est livré à l'arbitraire du premier policier venu; intéressante aussi pour les artistes, car les sifflets comme les applaudissements sont l'expression publique de la liberté littéraire.

« L'incident qui a donné lieu aux poursuites était une manifestation artistique, purement artistique, et l'on ne saurait y trouver autre chose. Ce n'est certes pas, comme on a essayé de le faire croire, à cause de l'attitude prise par M. Coquelin vis-à-vis de M. Dudlay, que ce comédien a été sifflé à Bruxelles.

« Pourquoi a-t-on sifflé M. Coquelin? On trouvait que l'acteur se relâchait, qu'il affichait dans ses excursions périodiques à Bruxelles la « Province », pour lui, un orgueil et un cabotinage assez agaçants.

---

(1) V. *Journal des Tribunaux*, 1886, pag. 605. — La giurisprudenza belga è, si può dire, concorde nell'ammettere che i fischi non possono ricadere sotto l'applicazione del regolamento comunale di polizia dei teatri se non quando abbiano per iscopo e per effetto di turbare l'ordine, e non già allora che costituiscano disapprovazione a un determinato attore (Trib. pen. Bruxelles, 12 giugno 1886. *J. Trib.*, 1886, pag. 744; Trib. pen. Lyon, 24 febbraio 1887; *J. Trib.*, 1887, 405, e *J. Trib.*, 1887, 208).

Nel principio suesposto concorda pure la giurisprudenza americana. All'Unione Square Théâtre di New-York un individuo fischiò a più riprese la rappresentazione. Tutti gli altri spettatori fischiarono alla lor volta quel che prima aveva fischiato; questi però fu assolto perchè « se uno ha il diritto di manifestare in teatro la sua approvazione cogli applausi, ha pur quello di mostrare la sua disapprovazione coi fischi » (V. Deseure, *Le Droit et le Théâtre*. Bruxelles, 1895).

On voulait exprimer cet avis. On a sifflé. Comment manifester autrement au théâtre son opinion ?

« Et remarquez que M. Warmolont a été gentil et délicat. Comme journaliste il a ses entrées au théâtre. Il n'a pas voulu profiter d'une faveur qui lui eût enlevé sa liberté d'appréciation. Il a payé son fauteuil afin de pouvoir user du droit qu'à la porte on achète en entrant.

« Et qu'on ne parle pas de cabale. Grimm répondrait que les cabales peuvent s'enrhumer tout exprès la veille d'une représentation !

« Donc M. Warlomont a sifflé. En quoi ce fait constitue-t-il une infraction à la loi ? Le sifflet par lui-même n'est pas un trouble au spectacle. Il ne peut constituer un trouble, que s'il se prolonge, s'il amène des désordres.

« Les applaudissements intempestifs du public troublent eux, les représentations bien plus que ne l'a fait le coup de sifflet du prévenu.

« Les concerts de Rubinstein nous en ont fourni un exemple récent; et les applaudissements, on les tolère, on les encourage. Dans les théâtres où la claque officielle n'existe pas, on organise une claque officieuse. M. Coquelin, chaque foi qu'il joue à Bruxelles, en a une qui fonctionne à merveille. Elle est composée d'abord des gens qui lui ressemblent. Puis de ceux qui l'invitent à dîner. Car il est d'usage en Belgique de trouver du génie à tous ceux qu'on traite chez soi.

« La vérité est que les sifflets sont aux bravos ce que le revers est à la médaille, ce que la doublure est à l'habit. On pourrait dire aussi que si les applaudissements sont pour la vanité des artistes le poison, les sifflets servent de contrepoison salutaire.

« Qu'on ne transforme point, n'est-ce pas, les salles de spectacle en salles de digestion, où toute manifestation artistique doit être bannie.

« L'art. 22 de l'arrêté communal de la ville de Bruxelles, sur lequel est fondée la prévention, est d'ailleurs formel. Ne dit-il pas: « Il est interdit d'interpeller ou d'apostropher les acteurs, et de troubler l'ordre du spectacle » ?

« A ce sujet, laissez-moi vous rappeler un souvenir. A Trianon, la reine Marie-Antoinette aimait à jouer elle-même la comédie. Les mémoires secrètes rapportent qu'elle joua un soir le rôle de Jennie dans *le Rois et le Fermier*, et que, dissimulé dans une loge, Louis XVI siffla sa royale épouse qui chantait faux.

« Sans remonter au siècle dernier, qui ne se souvient des représentations bruxelloises où les sifflets et les cris interrompirent le spectacle, sans que jamais la police intervînt?

« A la Renaissance, au Casino des Galeries Saint-Huberto, aux Nouveautés, c'était, paraît-il, une habitude. Les directeurs et secrétaires écrivirent maintes fois aux commissariats de police, demandèrent aide et protection, mais on respecta le droit du public.

« Et l'an dernier, ne vous rappelez-vous pas les sifflets qui, aux *Maîtres Chanteurs*, tinrent tête aux applaudissements des partisans de Wagner? Ce qui est piquant, c'est que ces sifflets partaient invariablement de cette même loge, qui donne, en faveur de M. Coquelin, le signal des applaudissements. C'est, du reste, logique.

« Mais pourquoi ces précautions inusitées, ce déploiement d'agents de police? M. Warlomont, dès son entrée au théâtre, a été filé par deux agents. Et pourquoi ces poursuites quand il s'agit de M. Coquelin?

« Est-ce parce qu'il faillit être décoré? Qu'il faillit être député? Qu'il tutoyait, dit-on, Gambetta? Qu'on le considère, à chacune de ses excursions en Belgique, comme un envoyé extraordinaire? Serait-ce parce qu'on espérait voir M. Coquelin se constituer partie civile et donner ainsi, gratuitement, le plaisir au public d'un monologue en justice?

« Si ce n'est pas dans ce but, nous demandons l'application, à tous les cas analogues, des mêmes poids et des mêmes mesures ».

II.

Una volta ammesso che i fischi in teatro non possano dare luogo a contravvenzione fin che conservino il carattere di manifestazione di un giudizio, per decidere se il fatto di aver fischiato prima ancora che il sipario si alzasse e gli artisti si presentassero sulla scena, giustifichi la contravvenzione, è necessario indagare se i fischi emessi prima dell'inizio dello spettacolo possano considerarsi tuttavia come espressione di una opinione.

Convien distinguere caso da caso. Se l'opera o l'attore fa la sua prima comparsa sulle scene di un dato teatro, non si può certamente ammettere negli spettatori il diritto di fischiare lo spettacolo prima che esso venga iniziato: in tal caso non si tratterebbe più dell'espres-

sione di un giudizio, chè questo, dal momento che l'opera non è ancor stata data, non può esistere, ma di una vera e propria *cabala teatrale* organizzata ai danni di un attore e di un impresario. Nel caso di Parma invece il *Tanhauser* era alla sua seconda rappresentazione: alla prima era stato zittito, alla seconda fu fischiato prima ancora che il sipario si alzasse.

Si tentò di sostenere che il *fischio* era nel caso premeditato; ma giustamente osservò il pretore che se l'Impresa non credette di doversi preoccupare delle disapprovazioni della prima sera, fu suo errore a voler persistere a fare assegnamento sulla pazienza del pubblico.

III.

Nè a far ritenere il fischio come *premeditato* poteva valere, come notò argutamente la sentenza di Parma, il fatto di avere trovato un fischietto nel palco dei giudicabili « poichè in primo luogo è da « riflettere che siccome il fischio è forma di biasimo concessa agli « spettatori, così colui che non sa e non può valersi del fischio na- « turalmente, non incorre in alcuna responsabilità se si provvede di « un fischietto per valersene quando fosse il caso di fischiare; in « secondo luogo perchè anche se nei giudicabili vi è stata l'idea « premeditata di fare uso del fischietto, siccome essi se ne sono valsi « appunto quando non disturbavano la pubblica quiete, così non de- « vono affatto contravvenzionalmente rispondere ».

Bologna, aprile 1900.

NICOLA TABANELLI.

RECENSIONI

Storia.

G. RICUCCI, V. Bellini. Le sue opere ed i suoi tempi. — Napoli, 1899. Cozzolino.

Non v'ha dubbio che le buone intenzioni dell'autore si rendono manifeste nel modo più lodevole. Egli ha sfogliato con amorosa cura molte pubblicazioni apparse da vari anni sul grande melodista catanese (Rovani, Cicconetti, E. Branca, Florimo, Scherillo, Epistolario belliniano, A. Amore), e ne ha compilato la storia delle sue opere e delle sue relazioni agro-dolci con Rossini e Donizetti. Ma non arrivò ad infondere nel lavoro quello spirito efficace che vale a rendere originale un libro. *Cose note, troppo ripetute, elogi inutili*, è l'osservazione che s'impone naturalissima al lettore che chiude il libro del Ricucci.

Eppure della melodia belliniana ci sarebbe tanto da dire, specie riguardo quelle frasi, di Beethoven sopra tutti, che Bellini trasse dai classici e che assimilò e trasformò nel modo più fecondo ed originale, giusta l'ispirazione del suo genio! Invece il Ricucci parla di un Beethoven che « se non avesse scritto le *Sinfonie* forse a « quest'ora sarebbe poco ricordato ». E quando accenna all'indirizzo della musica melodrammatica moderna, tanto in contrasto col sentimento che Bellini seppe trasfondere nei suoi capolavori, salta fuori colla più stramba asserzione che si possa immaginare:

« Nè il Bellini si può paragonare a Riccardo Wagner. Il Wagner, « che aspirava ad essere il Lutero della riforma musicale, che « chiamava l'orchestra di Rossini un grande *chitarrone*, e il *Don Gio-* « *vanni* di Mozart, l'italiano tra i tedeschi, *musique de table*, era « tempra più di filosofo e critico che di musico. Il Wagner spese « tutta la sua vita in profondi studi e dopo inutili sforzi non potè « dare alla Germania la tragedia musicale (sic!); il Bellini invece « senza studi con una mano sul cuore scrive, e dà con la *Norma*

« all'Italia la vera tragedia musicale ». Badate un po' come il feticismo del Ricucci per Bellini gli ha fatto interpretare l'evoluzione dell'arte musicale in questi ultimi cinquant'anni! O. C.

HERMANN KRETZSCHMAR, Die Bach-Gesellschaft in Leipzig, **Bericht bei Beendigung der Gesammtausgabe von Joh. S. Bach's Werken. — Leipzig, 1899. Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.**

È il lavoro di mezzo secolo quello compiuto l'anno passato dalla Società Bach in Lipsia, coll'edizione completa delle opere del grande *Cantore*. Ora il monumento eretto al Maestro, superbo fra le più superbe opere della nostra epoca, giganteggia fra tutte sfidando i secoli.

L'ultimo volume della grandiosa collezione comprende, oltre il catalogo tematico ed alfabetico, una notizia intorno all'attività della Società Bach dovuta al prof. Ermanno Kretzschmar. Ciò che ha fatto questa Società è opera immensa ed imperitura, che si collega al risveglio nazionale tedesco. La notizia storica del Kretzschmar riassume le circostanze, attraverso le quali si è compiuta. È un interessante ed illuminato resoconto del lungo cammino percorso da una eletta schiera di musicisti tedeschi saggi, perseveranti, entusiasti, i quali hanno saputo e voluto rendere il più serio e meritato onore al loro grande compatriota. E servire essi vollero ancora la causa dell'arte in modo onesto e pratico, rendendo utile un patrimonio artistico incalcolabile. Quale esempio per noi Italiani! L'Italia, come terra di classici eroi della musica, non dovrebb'essere anche per ciò inferiore a nessun paese del mondo.

L'opera della Società Bach è la Germania stessa, guida nell'arte e nella scienza musicale del nostro secolo.

Al prof. Kretzschmar, che è ora l'anima di una nuova associazione Bach, l'adoprarsi affinchè le opere del *Cantore* di Lipsia entrino attivamente nel culto pratico della generalità dei musicisti. A questi l'eccitamento e l'esempio delle forti iniziative, le quali per noi che viviamo oggidì non hanno più lo scopo dei trionfi personali, ma mirano al bene della comunità, che dell'arte sente il desiderio e il bisogno. Scenda e viva l'arte sana tra il popolo e ne migliori l'avvenire. L. Th.

Critica.

HEINRICH RIETSCH, Die Tonkunst in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts. **— Leipzig, 1900. Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.**

Non è questa una delle solite rassegne più o meno superficiali dei ricordevoli fatti dell'arte musicale nel secolo XIX, come troppo spesso accade di vedere oggidì in ogni parte del continente. La

produzione musicale degli ultimi cent'anni può ben essere ripassata da qualcuno de' nostri giornalisti. Chi la capisce o la voglia far capire sa come fare. Vi è il *testamento del secolo* ed altre simili leziosità. Accomodatevi.

Il libro del Rietzsch è, invece, un esame, uno studio rigoroso e limitato sulla trasformazione dei mezzi di espressione musicale avvenuta circa il 1850. In corrispondenza con questo scopo — e non per riguardo a questo o quel musicista, come s'usa oggidì fare ovunque è un artista o una *clique* da incensare — l'A. si è curato di trascegliere quegli esempi, nei quali è la spiegazione irrefutabile e la prova evidente che i mezzi dell'arte e il loro impiego appariscono trasformati. Riccardo Wagner è a capo di questo largo movimento che nella nuova espressione musicale, come in una nuova filosofia d'arte e in un nuovo vero, attrae tutte le intenzioni e le idealità e l'espressione delle altre arti; egli tutto in sè l'accentra. Egli, l'unico grande musicista del nostro secolo, egli cui unicamente il mondo deve un'arte nuova, egli che è la stessa arte, la stessa musica tedesca, dirige questa trasformazione, e perciò deve essere particolarmente ricordato. Così vuolsi che intorno a lui, come intorno al genio, i maestri tedeschi siano in questo eccellente studio specialmente rappresentati.

Palestrina — Beethoven — Wagner: ecco delle grandi epoche certamente; se non che per il più dei musicisti esse sono ancora confuse. Il Rietzsch ha avuto un'idea più chiara, una prospettiva più vasta di molti altri storici dell'arte, ma non perfetta però nel periodo post-beethoveniano, in cui l'arte di Wagner è, per quanto essa se ne discosti sempre più dal 1850 in poi, influenzata da Schumann e Mendelssohn. Wagnerico deve dirsi tutto ciò che i musicisti producon dopo: Wagnerico Bruckner, meno Wagnerico Brahms e, precisamente per questo, più tecnico, forse esclusivamente tecnico, un misto di Bach, Mendelssohn, Schumann e Berlioz, che non si è mai cristallizzato in un *quid* di personale, splendente di luce propria.

« Una straordinaria forza di volontà artistica, dice il Rietzsch, era necessaria per trarre le ultime conseguenze dalla iniziata trasformazione dei mezzi artistici e presentarli alla pubblicità da prima assolutamente contraria. Riccardo Wagner ha avuto questa forza ». Ecco la storia della musica nel XIX secolo, che è la storia della « musica dell'avvenire ». Il Rietzsch anzi ha una pagina del suo libro, che a questo proposito merita attenzione grande, più di molte altre. Egli cita il passo di una lettera di Wagner a Liszt, che dice: « Io considero l'accoglienza finale dei miei piani artistici,

verso la quale ora mi volgo, come uno de' momenti più decisivi nella mia vita: fra l'esecuzione musicale del mio *Lohengrin* e quella del mio *Siegfried*, vi è per me un mondo tempestoso, ma — io lo so — fecondo. Io aveva tutta una vita dietro di me da assestare, da portare a mia conoscenza tutto quanto in essa vi era di decadente, da dominare la riflessione sorta in me per mezzo di essa medesima — penetrandone nel modo più intimo il suo oggetto, per gettarmi di nuovo, con gioconda e chiara coscienza, nella bella incoscienza della creazione artistica ». La lettera che contiene questa notevole testimonianza, dice il Rietzsch, è datata da Zurigo, il 25 novembre 1850.

In Wagner, come in Beethoven e in Palestrina, è, quantunque non ugualmente, certo il carattere della trasformazione, del passaggio ad un'epoca nuova: L'arte che usa i proprî mezzi per esprimere idee nuove. È questo equilibrio che forma lo stile perfetto, finito; — i mezzi singoli in rapporto colla voluta espressione totale. Da questo principio riceve la sua sostanza la ricerca del Rietzsch nel campo dell'*armonia*, del *contrappunto* e del *ritmo* con tutte le loro suddivisioni e dipendenze. Appunto in queste tre parti principali è diviso il libro. Una quarta parte riassume altri fenomeni della tecnica musicale; in una quinta parte il Rietzsch tratta della trasformazione medesima in riguardo alla tecnica degli istrumenti ad effetti orchestrali.

Per dimostrare, ad esempio, la facilità con la quale i maestri della seconda metà del secolo fecero uso della modulazione, mantenendo però il carattere fondamentale della tonalità, il Rietzsch sceglie, tra la immensa materia che gli si offre, ed analizza uno degli *Études d'exécution trascendante* di Liszt (1852) e precisamente il N. 8, *Die Wilde Jagd*. Mantenere il carattere fondamentale della tonalità. Ecco propriamente il *pons asinorum* dei compositori odierni. Nulla di più vero, a questo proposito, che Wagner, il più grande, il più ardito modulatore, è maestro a tutti. Giustissima per ciò l'osservazione del Rietzsch che « *Parsifal* » potrebbe portare la designazione « in la bemolle » con maggior diritto che qualche sinfonia la sua tradizionale indicazione della tonalità.

Un brano dell'Oratorio *Cristo* di Liszt (1863) serve all'A. per dimostrare esser quello il più forte contrasto che dar si possa coll'altro esempio tratto dagli studi di Liszt. È qui il caso di vedere come il sistema, che ha la sua base nell'aggiunta di note estranee agli accordi, con la preferenza di note appoggiate, di ritardi, di passi cromatici, e note di passaggio, fu in questo periodo sostanzialmente arricchito. La tecnica di queste appoggiature, note ritardate ecc.,

isolatamente presa, è molto antica e viene spiegata dall'A. in un processo di evoluzione che muove dal 1500 e arriva ad Haydn, Schumann, fino ai nostri dì. Splendida in questo caso è, tra altre, la illustrazione critica del motivo caratteristico della *Ouverture* pel *Manfredo* di Schumann.

Che l'A. debba riferirsi a casi isolati e servirsi di esempi isolati è indispensabile. Ma è vero altresì che egli si cura di riallacciarli, ciò che è pure indispensabile.

Un'altra analisi istruttiva e magnifica, sempre concernente il nuovo arricchimento armonico, è quella della scena delle *sirene* nel *Tannhäuser*, secondo la nuova concezione di Parigi (1860), in confronto coll'originale del 1843.

Ma questo arricchimento, da eccezionale che era in principio dei cinquant'anni, si è condensato in un vero e proprio sistema. Or qui l'A. prende occasione per discutere brevemente la teoria moderna degli accordi, accennando ai due metodi, l'uno fisico-costruttivo, l'altro istorico-psicologico, col mezzo dei quali si può risolvere il gran problema, mentre egli si serve poscia di due esempi per ispiegare la ragione delle alterazioni musicali, che fanno come intravvedere una prossima alterazione del nostro sistema attuale. L'uno di questi esempi è lo *Scherzo* della IX sinfonia di Bruckner, l'altro è un passaggio del *terzetto delle ondine* nel *Rheingold* di Wagner.

In contraddizione con questa forma cromatica sublimata e sistematica in Bruckner e in Wagner, l'A. accenna al significato ed ai vantaggi della forma diatonica, la quale, mediante lo studio della musica medioevale, rappresenta il contrassegno della nuova musica. E propugna questo principio detratto dalle opere pratiche che seguirono alla trasformazione: *L'impiego rigoroso della forma diatonica, in cosciente contrapposto colla cromatica, serve qual mezzo dell'espressione artistica.* I grandi contrasti moderni tra queste due tendenze si trovano rappresentati nel *Parsifal* di Wagner e nel poema sinfonico *Tod und Verklärung* di Riccardo Strauss.

Ma al Rietzsch non doveva sfuggire la fina arte di Ugo Wolf, il suo *Lied*, una delle più originali, personali concezioni della musica moderna.

E di quest'arte, nel suo risultato pratico, egli si serve per mostrare come accordi che non possono appartenere, se non con isforzo, ad una determinata relazione d'armonie, sono adoperati dai compositori moderni per ottenere uno speciale effetto pittoresco. Ancor qui è l'arte di Wagner che suffraga il principio del Rietzsch, l'arte dell'*Olandese* e del *Tristano*.

Di ulteriori e numerosi esempi si serve l'A., insieme colle rela-

tive dilucidazioni, per dimostrare la verità di molti altri assiomi contenuti nelle due principali sezioni seguenti: *Condotta delle parti* e *Ritmo*. In esse è condensata parimenti una vasta materia cui si volge l'osservazion critica e l'analisi acuta: l'uso del pedale, l'effetto e l'uso dei suoni estranei agli accordi nelle parti accessorie, la *fuga* come forma rifiutata nell'arte moderna, il predominio del *canone* (per cui vanno notati i bellissimi esempi tratti dalle *opere* di Cornelius), il cambio e l'alternazione della battuta di diverso valore (Wagner, *Tristano*), la preferenza data a configurazioni contrarie alla battuta, a *sincopi* e *proporzioni*, in cui Wagner primeggia anche perchè egli approfondisce psicologicamente pure una sola *sincope*, mentre, ad esempio, Brahms non approfondisce psicologicamente le sue difficoltà tecniche — le forme chiuse, che nella musica moderna, specie nella forma di *suonata* (per la musica istrumentale) e di *aria* (nell'*opera*), cedono a configurazioni più libere; la *sinfonia* la quale va scomparendo e il *poema sinfonico* che la sostituisce; sì, la scuola, poteva anche più insistere il Rietzsch, cede alla libera immaginazione, la quale sarà nuovamente imbrigliata nella scuola quando i pedanti avranno ridotto a leggi ed a sistemi ciò che oggi, per opera di qualche solitario, ha ancora il fascino della freschezza e della venustà. L'A. si è limitato in un punto, dove io avrei voluto che egli avesse arditamente affrontato una delle maggiori questioni artistiche del nostro momento, e avesse portato l'opera sua alla demolizione del gusto d'arte accademico e di tutte le fame usurpate che vi si aggruppano attorno.

Le opere di Wagner, Bruckner, Wolf e Strauss servono principalmente per provare in pratica la verità delle massime del Rietzsch nei campi della tecnica musicale e dell'orchestrazione; ma la varietà e quantità dei fenomeni è tanta, che l'opera critica di poche pagine è quasi gittata. M'auguro che il Rietzsch riprenda la penna e componga un volume e svolga, egli che lo può, anche questi concetti. Noi non abbiamo bisogno di trattati; ma abbiamo bisogno che agli artisti vengano aperte prospettive più larghe e additati ideali nuovi; abbiamo bisogno che tutto ciò sia detto con autorità e con forza da artisti che parlino ad artisti, dalla critica che per sè stessa sia opera d'arte e che inspiri. Questo è quanto io vorrei dalla critica tedesca, che va troppo sottilizzando e riducendosi a scienza. Ma specialmente importanti sono i rilievi fatti dall'A. sugli originali e incomparabilmente belli ed espressivi *Lieder* di Ugo Wolf, sullo *Scherzo* sorprendente della *IX Sinfonia* di Bruckner citato in partitura d'orchestra, su questo stranissimo ed impensato fenomeno di armonie toccanti, mosse in un prisma di poetiche e profonde idealità.

Il libro del Rietzsch è il risultato di una importante concezione estetica che va amplificata ed approfondita. Bisogna che un più vasto materiale d'arte passi nella mente elevata e disciplinata di questi critici tedeschi, a cui non si può far carico certamente di non avere delle iniziative veramente nuove e pratiche. Prosegua adunque il Rietzsch e ci dia quell'opera completa di esegesi critica e psicologica della musica moderna trasformata che noi aspettiamo e che sarà per il meglio delle nostre povere giornate infeconde, dopo la morte del titano della musica. L. TH.

Opere teoriche.

C. A. HERM. WOLFF, Methodische Unterrichts-Briefe der Harmonie- und Kompositionslehre. — Leipzig. Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.

Io modestamente mi permetto di non condividere l'opinione del Wolff, cioè che l'insegnamento per corrispondenza, nella teoria della musica, sia da preferirsi all'insegnamento verbale; e ognuno ne indovina le ragioni. È il fatto, l'esempio pratico, la osservazione personale sulla specialità del caso, l'esemplificazione al pianoforte, anzi l'esecuzione costante per parte del maestro, ciò che fa il buon insegnante e il buon allievo, non essendovi propriamente leggi per lo studio della composizione. Se oggi si lamenta, ed a ragione, che la scuola fa poco, assai poco, per la vita dell'artista — perchè la scuola è una cosa e la pratica un'altra — figuriamoci quel che farà l'insegnamento per lettere. No, la pratica, la clinica musicale è tutto e nei Conservatorî dovrebbe attuarsi su vasta scala.

Ma sono disposto a riconoscere che il trattato del Wolff è completo in ogni sua parte, metodico, progressivo, organico, concepito chiaramente, cominciando dalle nozioni elementari dell'armonia sino alle nozioni delle forme. E lo consiglierei a chi privatamente o pubblicamente riceve o impartisce lezioni. Che esso possa servire benissimo allo scopo di impartire l'insegnamento per corrispondenza non negherei, perchè l'A., nell'esporre il piano di questo insegnamento, dà garanzie sufficienti che il suo libro sarà la buona guida a cui farà continuamente capo lo scambio di idee fra maestro ed allievo e l'alternarsi e il progredire dei compiti, cosa certo di notevole utilità per chi abita lontano dai grandi centri, da buoni maestri e da scuole. *Et de hoc satis.* L. TH.

Strumentazione.

A. EHRLICH, Die Geige in Wahrheit und Fabel. — Leipzig. Druck und Verlag von A. H. Payne.

Un libriccino assai pratico. E per essere pratico ed utile l'Ehrlich comincia a discorrere delle qualità dei violini e dei prezzi a cui sono saliti i migliori tra essi, gl'italiani, in relazione anche alla moda in cui son venuti certi autori. Sì, perchè c'entra per molto, come s'è visto col fatto, anche questa. Per esempio, prima di Paganini nessuno sapeva di Giuseppe Guarneri del Gesù. Bastò il fatto che Paganini suonasse un Guarneri del Gesù per rendere celebre e ricercato questo autore. Ad un giovane virtuoso riuscì ancora di mettere in moda i violini di Pressenda († 1853). È dunque ragionando di scuole, di qualità e di prezzi che si può essere utile a chi un dì o l'altro dovrà cercarsi un buon violino, o ai collettori ed al commercio.

Ma l'Ehrlich spende ancora parecchie interessantissime pagine a darci notizie speciali su violini celebri o per il loro autore o per chi li suonò; p. e., sul *Messia*-Stradivari dell'anno 1716 posseduto da un signor Crawford di Edinburgo e costatogli 50.000 franchi; sul *Toscano*-Stradivari dell'anno 1790, in possesso del signor Brandt di Londra; sul *Betts*-Stradivari del 1714, ora in Inghilterra, venduto al liutaio Betts di Londra da uno sconosciuto e poveramente vestito per una lira sterlina e rivenduto alcuni anni fa per 47.500 franchi; sul *Delfino*-Stradivari del 1714, posseduto dal signor Munroe di Londra, e su altri.

È interessante sapere quali violini suonino i migliori violinisti viventi. Vediamo:

Il prof. Auer di Pietroburgo suona uno Stradivari del 1697. — (Jean Becker suonava un Giuseppe Guarneri, oggi questo violino è in possesso del figlio). — A. Brodski suona un Giuseppe Guarneri del 1735. — Il prof. Barzewicz di Varsavia suona un B. Guadagnini. — John Dunn di Londra suona uno Stradivari del 1715. — Maria Eissler suona un Bergonzi. — Ch. Gregorowitsch suona uno Stradivari. — Il prof. Grün di Vienna suona un Pietro Guarneri. — K. Halir suona per lo più uno Stradivari di proprietà del Joachim. — J. Helmesberger suona, come faceva suo padre, un istrumento nuovo di G. Lemböch di Vienna. — W. Hess, maestro di concerto a Colonia, suona uno dei più bei Guadagnini del 1745. — Il prof. Ugo Heermann suona un Antonio Stradivari del 1721. — A. Hilf suona un Andrea Guarneri. — K. Hoffmann, il primo violino del *Quartetto Boemo*, suona un bellissimo Gius. Guarneri del 1745 acquistato a

Praga per 15.000 franchi. — G. Holländer suona un J. B. Guadagnini del 1750. — Jeno Hubay di Budapest suona un violino che si presume essere di Girolamo Amati del 1696. — Il prof. Joachim possiede tre magnifici Stradivari. — E. Kneisel di Boston (primo violino del celebre *Quartetto Kneisel*) suona uno Stradivari. — A. Krasselt di Weimar suona uno Stradivari del 1709. — Giov. Lauterbach suona uno Stradivari del 1719. — Mrs. Liddel suona uno Stradivari del 1721. — Waldem Meyer possiede lo Stradivari del 1716 che si dice fabbricato per il Re Giorgio I d'Inghilterra; costa 31.250 franchi. — Il prof. Mulder di Haag possiede il più bel Giuseppe Guarneri esistente. — W. Neruda (Lady Hallé) possiede uno Stradivari del 1709. — Franz Ondricek di Praga suona un Giuseppe Guarneri del 1738. — R. Ortmanns di Londra suona uno Stradivari del 1729. — H. Petri di Dresda suona uno Stradivari del 1700 (A. Pollitzer di Londra suonava un Gius. Guarneri del 1736). — C. Prill suona un Francesco Stradivari del 1735. — F. Rehfeld di Berlino suona uno Stradivari del 1686. — Franz Ries suona uno Stradivari del 1710. — A. Rivarde suona uno Stradivari. — A. Rosè di Vienna suona un antico violino tedesco. — (L. Röntgen possedeva uno de' più begli Stradivari, ora in possesso del figlio). — Sarasate possiede due Stradivari. — T. Sauret suona un Giuseppe Guarneri. — Schloming, maestro di concerto ad Amburgo, suona un Bergonzi. — Edm. Singer di Stuttgart possiede un Maggini di suono notevolmente bello e chiaro. — Simonetti di Londra suona un Bergonzi del 1733. — La signora M. Soldat-Roeger suona un Giuseppe Guarneri posseduto già da Bazzini e pagato 36.250 franchi. — Tofte, maestro di concerto in Copenhagen, suona un bellissimo Stradivari. — Il prof. Enrico Benno Walther di Monaco suona un bellissimo Stradivari del 1720. — Il prof. Emilio Wirth suona uno Stradivari del 1713. — Augusto Wilhelmi suonava uno Stradivari dell'anno 1721; egli lo deve aver venduto per 50.000 fr. — Hans Wessely suona un Lorenzo Guadagnini. — G. Wietrowetz suona uno Stradivari dell'anno 1714. — E. Ysaye possiede uno Stradivari ed un Guarneri. — Flov. Zaiic suona un Guarneri del 1742 vendutogli da Wilhelmi per 20.000 franchi.

Parecchi altri violini sono in possesso di amatori di Germania, Inghilterra ed Austria. Tra questi sono degni di nota: uno Stradivari (1722) posseduto dal sig. Brun di Zurigo. — Il così detto *Guarneri di Pugnani* (1734) che trovasi a Varsavia. — Il Guarneri-*Leduc* appartenente al signor Ed. Küchler di Francoforte s. M. — Il Maggini che suonava Z. de Beriot si trova nella raccolta del barone Knoop di Londra, il quale, detto fra parentesi, è l'unico che

possegga un ottetto di Stradivari (quattro violini, due viole e due violoncelli. Il secondo violoncello, il così detto *Violoncello di Batta*, egli lo comprò recentemente dal violoncellista francese *Batta* per 42.500 franchi). Il più bel violino di J. Stainer appartiene al signor Siegert di Radebeul presso Dresda. Il barone Knoop di Londra possiede ancora un Giuseppe Guarneri, che deve essere il *Re Giuseppe*. Anche il Conservatorio di Parigi possiede un Giuseppe Guarneri assai bello. Il signor Console Partello di Berlino ha nella sua raccolta un meraviglioso Stradivari, il famoso Bergonzi di Falmouth ed un magnifico Amati. Il violino di Ole Bull, un Gasparo da Salò, trovasi in America. Uno dei più bei violini di Bergonzi e il Guarneri di Lenau sono in possesso del signor S. Berkiç di Vienna, e il signor A. Payne di Lipsia possiede un magnifico Guarneri del 1730.

L'Ehrlich, dopo un grazioso capitolo di storia su Gaspard Duiffopruggar e l'origine del violino, termina il suo pratico ed istruttivo volumetto con una breve istoria della famiglia Klotz e della Cremona bavarese (Mittenwald), e una notizia sul *migliore Stradivari* che è poi un po' di polemica su le qualità e i prezzi dei migliori violini esistenti; il più bel Stradivari esistente è il *Messia*, posseduto dal sig. Crawford e pagato 50.000 franchi.

I grandi violinisti, leggendo queste notizie, hanno di che consolarsi, sopra tutto se posseggono dei Guarneri e degli Stradivari, benchè ancora i violini di altri autori, e non solo italiani, siano già saliti a prezzi favolosi. P. es. il violino di Laub, che suona Petschnikow, costa 20.000 rubli. Ma anche i giovani e nuovi violinisti, che naturalmente non potranno subito suonare un Guarneri o uno Stradivari, hanno da consolarsi pensando che di mille violini costruiti dallo Stradivari ne esistono ancora quattro o cinquecento. Il barone Knoop di Londra è un uomo celebre per possederne otto che forse nessuno suona. Quanti virtuosi più o meno di nostra conoscenza sarebbero capaci di cose grandi... se potessero suonare sopra un violino che non hanno. Quale destino!... Se si facessero pianisti? Sarebbero sicuri di rompere egualmente le scattole al prossimo,... ma con minore spesa.

L. Th.

Ricerche scientifiche.

ALBERTS DE ROCHAS, Les sentiments, la musique et le geste. -- Grenoble, 1900. Librairie Dauphinoise.

« Convenimmo ieri — secondo un vecchio uso — scrittori ed artisti, in un'osteria del sobborgo Poissonière. Il compositore Saraz ci presentò una fanciulla che al colonnello de Rochas aveva offerto, in questi dì passati, argomento d'osservazioni e d'esperienze assai singolari... Come il Saraz siede al pianoforte, *Lina* si desta e si anima di una nuova vita. Melodia, ritmo, accordi sono da lei espressi in gesti di meravigliosa bellezza. Se la musica si fa carezzevole, il corpo e il volto di lei si atteggiano di soavissima grazia; se risorge più gaia e vivace, la fanciulla gioisce con essa; se risuona grave e severa, il viso di *Lina* si oscura. Il suo corpo non è che un docile stromento in signoria de' suoni. In ciascuna delle sue attitudini, obedienti al ritmo delle frasi melodiche e regolate dai modi e dalle vicende dell'armonia, è una tal sicurezza e una così agile precisione che quasi si sarebbe tentati di credere a qualche prodigiosa ciurmeria, a un'abilità straordinaria di mima geniale; se la serietà dell'esperimento non ci apparisse per mille prove, e se al cessar della musica noi non vedessimo la fanciulla ricadere nella immobilità catalettica donde solo lo sperimentatore la può trarre ».

Così Paolo Desachy nel giornale *Le Rappel*, il 28 luglio 1899.

Oggi, indulgendo al desiderio degli amici, il colonnello de Rochas raccoglie in questo libro le osservazioni sue e descrive per minuto gli esperimenti fatti; e li illustra con i commenti della sua scienza; e li dichiara in una serie ordinata di stampe che assai nitidamente rappresentano le espressioni e le attitudini e le movenze della ipnotizzata. Vecchie arie obliate di danza, serenate e notturni, languidi canti d'amore e fervidi inni di guerra — i sentimenti più diversi negli stili più discordi — vi appaion tradotti nel gesto, per varie guise, mirabilmente; direste che nel lucido sonno si ricomponga l'armonia originale delle tre arti del ritmo che i Greci chiamarono « le sorelle concordi », e la mimica improvvisamente ritrovi l'antica multiforme potentissima virtù espressiva.

Donde il prodigio? Curioso delle cause, il colonnello de Rochas studia le leggi dell'espressione che il Darwin, primo, chiariva; chiede a Claudio Bernard la descrizione della reazione de' muscoli ai sentimenti; esamina le congetture in cui amarono gingillarsi gli scrittori della *Enciclopedia*; espone le teoriche che sul potere della musica adombrarono e svolsero il Descartes, il Bossuet, il Perdérit, l'André, il Rousseau, l'Euler, lo Spencer, il Letourneau, il Taine.

E al fine conchiude: « L'imitation, la mémoire organique, les raisonnements plus ou moins conscients, et enfin l'action mécanique du son sur les sièges physiologiques des passions, sont les éléments principaux qui à des degrés divers et suivant les cas, déterminent les gestes accompagnant la musique. La dernière de ces causes nous paraît avoir prédominé dans nos expériences » (1).

Singolare è certo che ascoltando per la prima volta, senza il commento delle parole, la musica d'un melodramma, *Lina* sapesse penetrare e manifestar nel gesto i sentimenti, i pensieri, le imagini della poesia a lei ignota onde il compositore aveva derivata l'inspirazione. Dunque — dice il de Rochas — l'anima dell'artista le si rivelava nel linguaggio de' suoni compiutamente. Dunque è nelle note, come è nelle parole, una significazione precisa. Dunque a certi disegni melodici, a certi intrichi armonici, a certe figure ritmiche corrispondono, necessariamente, determinate attitudini e movenze. Altrimenti come saprebbe intendersi che la musica della « *Cavalcata delle Valchirie* », che *Lina* non aveva udita mai per l'innanzi, suscitasse nell'animo suo l'impressione d'un turbine impetuoso, d'una bufera devastatrice, d'una corsa sfrenata, e la piegasse e la torcesse negli atti del terrore e dell'angoscia? o che, al suono d'un minuetto del Boccherini, ella rifacesse, con la molle grazia d'una dama del settecento, tutti i passi e le reverenze e gli inchini di quella danza leggiadra a lei sconosciuta?

Queste osservazioni saranno argomento di gioia per i molti che, su l'esempio del mio buon Arzeaga, definiscon la musica « l'espressione naturale degli affetti ». M'incresce di doverli subito contristar con un dubbio, ma tant'è; non parrebbe più ragionevole pensare che *Lina* traducesse, semplicemente, nel gesto, il sentimento e le rappresentazioni ideali dello sperimentatore, cui gli intendimenti del musicista, il momento drammatico della « *Cavalcata* », il particolar carattere e le movenze della danza settecentistica erano assai noti? Parrebbe. R. G.

A. J. POLAK, Ueber Zeiteinheit in Bezug auf Konsonanz, Harmonie und Tonalität. Beiträge zur Lehre der Musik. Mit acht lithographierten Tafeln. — Leipzig, 1900. Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.

Nell'oscuro campo della scienza musicale di quando in quando si va facendo un po' di luce, specialmente mercè l'opera assidua degli scienziati tedeschi. Ognuno che abbia seguito il lento ma sicuro progresso

(1) La *dominante* e la *sottodominante*, per un esempio, provocavano l'agitazione convulsa delle braccia e delle mani; la *terza* e la *sesta* agivano sui muscoli viscerali; la *sensibile* determinava sempre il movimento delle labbra.

degli studi di psicologia e fisiologia musicale, conosce l'importanza delle scoperte di Helmholtz relative alla spiegazione degli accordi maggiori e minori, degli studi di Lipps e della sua teoria — l'armonia considerata come coincidenza delle vibrazioni ritmiche — di Riemann circa la natura degli accordi dissonanti derivati da mescolanza di suoni, di Oettingen sulla spiegazione dell'accordo minore e maggiore in contraddizione colla teoria dualistica, e di Stumpf sulla consonanza ottenuta mediante fusione dei suoni.

Questo libro si può dire scritto, per gran parte, in contraddizione colle teorie di Lipps, e di Stumpf in ispecial modo; poichè il Polak sostiene che se la teoria di quest'ultimo si può riassumere nel principio che *suoni sono consonanti quando si fondono insieme*, il Polak opina che la fusione non sia criterio di consonanza. L'A. confuta l'opinione che il problema della tonalità minore non abbia altra via per essere risolto all'infuori della teoria dualistica. Egli vuol mostrare che simile intento può ottenersi in altro modo. La teoria che riposa sulla coincidenza periodica di vari ritmi in una e medesima unità di tempo è precisamente quella del Polak. Anzi, prima che teoria, è questa un'ipotesi da cui l'A. si diparte e che esprime nettamente così: La sensazione che noi riceviamo dall'armonia, nella musica, riposa sulla proprietà che ha la nostra coscienza di percepire, comprendere e gustare certi movimenti udibili e in ritmi differenti, i quali, in rapporti molto semplici, coincidono in una e medesima unità di tempo.

Così si vede che la via scelta dal Polak, per affrontare il problema della consonanza, è quella dei movimenti ritmici, i quali mediante coincidenza periodica devono procurarci una spiegazione, oltre che della consonanza, anche dell'armonia e della tonalità.

La teoria del Polak — pure ammesse le obbiezioni fondate mosse a Lipps e a Stumpf — non è nuova e, se non nella finalità della ricerca, ha più di un punto di contatto con quella del Camiolo e del Lipps istesso.

Partendo adunque dalla ipotesi dianzi riferita, l'A. ha cominciato dal notare qual sia il rapporto che risulta là dove due piccole vibrazioni coincidono con una vibrazione maggiore in una unità di tempo. Esaminando la serie degl'intervalli, egli riconosce e prova in quale rapporto i numeri gradualmente salienti delle vibrazioni sonore stiano col decrescere della consonanza, data una relativa unità di tempo; come si rendano materialmente sensibili questi intervalli, come agiscano determinando più o meno il suono, e come questo suono produca il suo proprio intervallo. E ciò egli nota in appositi diagrammi. Da alcuni altri diagrammi (ciò che combina

coll'esperienza) risulta che intervalli ed accordi, il cui suono più profondo coincide con un ritmo bipartito nella unità di tempo periodica, si percepiscono sempre come più soddisfacenti e di suono più sicuro che quegli intervalli o accordi il cui suono più basso coincide con un ritmo di tre o di cinque parti, dal qual fatto risulta una classificazione di consonanze più o meno perfette.

Poscia l'A. esperimenta come gl'intervalli che fan parte di una stessa specie di suono possano essere differentemente intesi più per la caratteristica dei loro rispettivi ritmi che per le graduali distanze dei suoni; che il senso percepisce chiaramente e gusta le diverse distanze quando gl'intervalli si trovano vicini e si collegano in un giuoco vicendevole; che nella stessa guisa che la consonanza è tanto più chiaramente percepibile quanto è più semplice il rapporto fra le sue piccole unità di tempo, altrettanto il rapporto dei suoni, l'uno coll'altro, è tanto più chiaro quanto è più semplice il rapporto fra le maggiori unità di tempo insite nei suoni. Da questo rapporto delle maggiori unità di tempo di *dominante* e di *tonica* si è sviluppato il nostro sistema musicale.

Finalmente il Polak mostra come il sistema musicale si formi mediante la serie dei suoni che salgono dalla dominante alla tonica; essi sono che, collegati a coppie e susseguentisi, formano il sistema tonale col centro tonale nel suo mezzo.

Oltre che i rapporti delle minori unità di tempo, si comprende, anche dalla composizione dei tetracordi la regolarità onde avviene il movimento contrario dei suoni del tetracordo, movimento che tende verso i loro centri tonali. Dal qual fatto si deduce che le successioni di quinta stanno in contraddizione innaturale con questa regolarità.

Tutti i fenomeni musicali notati dall'A. si possono comprendere e circoscrivere come in un giuoco di movimenti di suoni in determinate unità di tempo. Dal qual lato la consonanza degl'intervalli l'armonia degli accordi e la legalità della tonalità si sono considerate. E il Polak è mosso e si è avvicinato all'intelligenza di questi fatti mediante l'ipotesi che consonanza, armonia e tonalità sono fondate sul rapporto di unità di tempo, le quali si trovano a vicenda in rapporti semplici e perseguibili.

Questo lavoro è condotto con logica assoluta e con tutto rigore e progressività scientifica. Una discussione adeguata del difficile libro del Polak è tale còmpito, che oltrepassa evidentemente qualsiasi proporzione pensabile nella recensione di una *Rivista*. Egli è certamente conscio dei dubbi che si possono sollevare, però che, per quanto sia autorizzata, non è solo la matematica che può

risolvere un problema, in cui tanto ha da vedere la scienza psicologica. Ma che dal punto di vista meccanico-matematico il Polak abbia portato un contributo notevole alla sua soluzione, è giusto affermare; che il suo libro sia una delle vere e dotte dissertazioni scientifiche recentemente apparse e sia degno di molta attenzione e di studio, ogni pensatore addentrato in tali questioni di scienza musicale dovrà ammetterlo e volentieri. L. TH.

Wagneriana.

HUGO TOMICICH, Welches Werk R. Wagners halten Sie für das beste? **Ansichten bekannter Persönlichkeiten über die dramatisch-musikalischen Schöpfungen des Bayreuther Meisters. — Triest, 1899. Verlag von Carlo Schmidl.**

Il signor Tomicich rivolse, l'anno passato, a noti musicisti e critici questa domanda: *Quale è l'opera di Riccardo Wagner che Ella reputa migliore?* Egli desiderava *conoscere opinioni individuali sul grande compositore tedesco e studiare la sensazione intima, che uomini famosi provano ascoltando opere di Wagner.* Egli con ciò non pretese di risolvere il problema concernente il valor massimo di una determinata opera. A quanto appare dalle aggiunte e dilucidazioni seguite alla sua primitiva e secca idea, è uno studio psicologico cui egli intende di fare mediante le risposte ricevute da competenti personalità dell'arte.

Ma dacchè l'A. voleva raccogliere nel suo libro l'impressione personale di importanti musicisti e critici, e dacchè questi uomini importanti che hanno risposto sono pochi, l'interesse della pubblicazione è, per ora, assai limitato.

Di sessanta scrittori, uno preferisce l'*Olandese volante*, due prediligono il *Tannhäuser*, tre il *Lohengrin*, undici *Tristano ed Isolda*, sedici *I Maestri Cantori*, uno la *Walküre*, uno *Il Crepuscolo degli Dei*, cinque *L'Anello del Nibelungo*, due il *Parsifal*. otto non si sono limitati ad un'opera, ma ne designano due; due, anzichè indicare l'opera prescelta, accennano all'ultimo periodo del Maestro, e senza decisione ne contiamo undici.

Del resto, le risposte, o lunghe o brevi (meglio quest'ultime; l'interesse vero è, per gran parte, nell'autorità della persona che risponde) sono e non possono essere che superficiali e di poco o nessun valore, e, come tali, disconvengono positivamente all'opera di Wagner. Si leggono, tra altro, delle ingenuità che fanno ridere. Molte volte, troppo spesso anzi, le risposte sono blocchi di frasi rettoriche ripetutamente udite. La quistione così posta si risolve pertanto in una chimera, una cosa presso che da burla; e per questo mi domando se era il caso di tirare in ballo il nome e l'opera di un grande

artista. Dopo ciò che Wagner ha fatto, deve l'opera sua essere l'oggetto di una iniziativa, diciamola così, curiosa? Dove la serietà, dove il profitto per l'arte e per la critica? Coloro i quali hanno asserito che l'opera di Wagner non si presta per rispondere alla domanda fatta, potevano ben aggiungere che là dove l'artista e il filosofo, dinnanzi a un'intima bellezza e ad una significazione profonda, rimangono soggiogati e pensanti, il *piace sì e piace no* è semplicemente assurdo e l'apprezzamento soggettivo ha tanta consistenza come una bolla di sapone.

Per cui l'impressione che a me fa la raccolta del Tomicich è quella di un lavoro inutile e inammissibile e, pur anche ammesso, di risultato mediocre. Potrà essere migliorata in una seconda edizione? Dal punto di vista del compilatore forse sì.

Di musicisti tedeschi veramente importanti pochissimi hanno risposto; di italiani, francesi ed inglesi nessuno. Male. Perchè simili inchieste sono generalmente come i prestiti nazionali: si sottoscrivono dieci volte; ma è alla ripartizione che si scoprono le vere potenze bancarie. E chi sa che l'Italia, a chiacchiere, non avesse avuto la palma. L. TH.

Varie.

La figlia d'Jefte. Commedia lirica di G. Pistelli. — Verona, 1900.

« Quel cervellino
Che par piccino,
Senti che escogita
Cosa mi fa!
Tornati a casa
Dal sì fatale
Mi dà un librino.
Trepido l'apro,
Scorro le pagine ... »

... Ahimè! Il *librino* non era, pur troppo, nè una grammatichetta italiana, nè un trattatello di prosodia. Peccato. Perchè, forse, mutando la verseggiatura e la dizione, avvivando le imagini, rassettando la sintassi, qualche cosa di approssimativamente *lirico*, con quell'argomento, il signor Pistelli avrebbe potuto comporre. Per ora, nella sua scrittura non ammiriamo che il *comico* — assai leggiadramente profuso, in compenso. R. G.

Annuario del R. Istituto musicale di Firenze (Anno I) e ***Atti dell'Accademia*** (Anni XXXI-XXXV). In-8°. — Firenze. Tip. Galletti e Cocci.

Per la prima volta si pubblica l'Annuario dell'importante istituto fiorentino; diamo con piacere il sommario di quanto contiene: Cenno storico-statistico sull'Istituto. — Notizie sulla biblioteca pubblicate da R. Gandolfi, coll'aggiunta degli acquisti e doni. — Regolamento. — Programmi delle accademie e delle esercitazioni pubbliche (questi programmi sono assai opportunamente illustrati da notizie storico-critiche). — Risultati degli esami e orari.

Negli Atti dell'Accademia troviamo: MORETTI, *Relazioni sui lavori dell'Accademia e necrologie degli accademici.* — FROSALI, *Sulla convenienza di istituire uno speciale insegnamento per i giovani che voglian dedicarsi alla direzione delle bande musicali.* — SAUVAGE, *Delle accademie.*

**

E. GIRAUDET, La danse, le maintien, l'hygiène et l'éducation. Seul guide complet approuvé par l'Académie, renfermant 1000 Danses de tous les pays du monde, avec la théorie de 1800 figures de Cotillon et 2000 pas chorégraphiques, les Devoirs des mariés, des garçons et demoiselles d'honneur, des invités, en un mot, la vie de l'homme et de la femme, et les devoirs de chacun dans toutes les circonstances de la vie et en tous lieux et dans tous les pays du globe (55e édit). — Traité de la danse. — Grammaire de la danse et du bon ton à travers le monde et les siècles depuis le singe jusqu'à nos jours. 6341 danses ou pas différents et articles de tous genres sur la danse; 3333 figures de cotillon; 2000 pas chorégraphiques; 658 danses de salons; 150 quadrilles différentes; 200 articles sur les us et coutumes et les belles manières en toutes circonstances. — Troyes, 1900. Imprimerie Martelet; à Paris, chez l'auteur, 39, boulevard de Strasbourg.

Il miglior elogio ch'io possa rendere a quest'opera consiste proprio nel citare completamente il titolo dei due volumi che la compongono. Dinanzi all'eloquenza dei numeri il più arrabbiato ballerino deve rimanere a bocca aperta e cogli occhi sbarrati fissando, sbalordito, l'immensa varietà di saltazioni che si è svolta a traverso il tempo e lo spazio dalla scimmia, non compresavi, all'uomo *fin de siècle* (XIX), e che il signor Giraudet ha avuto la bravura di codificare con amplissimo commento.

E il musicista? Il musicista vi scopre ben poco d'interessante, giacchè sotto questo punto di vista l'oratore si è limitato ad accennare i ritmi dei singoli balli e a dare qualche breve notizia sull'origine delle danze più in voga nei secoli scorsi.

Al musicista dunque resta sempre il desiderio di vedere raccolti in un libro i tipi caratteristici delle melodie che marcarono le varie forme di ballo dall'epoca del rinascimento fino a noi. Oggi queste melodie sono disperse in opere speciali che mirano spesso a studiare altri argomenti; come mai non è venuto in mente di farne tesoro ai valorosi *professori* che in questi ultimi anni trattarono con tanta passione e con tanta larghezza dell'arte loro? O. C.

SAINT-SAËNS C., Portraits et souvenirs. In-12. — Paris. Société d'édition artistique.

I *portraits* sono quelli di Berlioz, di Liszt, di Gounod, di Massé e Rubinstein. Poche pagine per ciascuno; ma vibranti di vita ed attraenti per la copia di documenti, di aneddoti e di riflessioni argute e di ricordi personali.

Meno piacevoli e forse anche meno interessanti i *souvenirs*, che ci paiono per la maggior parte già pubblicati in giornali e riviste. Anche le *Variétés*, che chiudono il volume, crediamo siano state pubblicate separatamente; eccone i titoli: *La défense de l'Opéra-Comique. Drame lyrique et drame musical. Le théâtre au concert. L'illusion wagnérienne. Le mouvement musical. Lettre de Las Palmas.*

In conclusione, è un volumetto che, senza contener forse nulla di nuovo e di particolarmente interessante, si fa leggere con molto diletto dalla prima pagina all'ultima. Ben vengano simili volumi che pur indirizzandosi al pubblico profano, gli rivelano senza svisarli molti aspetti della nostra arte, e gli possono avviare il gusto verso le forme di essa più nobili e più perfette. G. B.

Annuaire du Conservatoire Royal de musique de Bruxelles. 23e année. In-16. — Gand Hoste.

In quest'Annuario, compilato con la consueta cura e diligenza, notiamo: le aggiunte alla biblioteca per quanto riguarda la musica vocale e la musica drammatica (È il primo supplemento al catalogo della Biblioteca redatto dal Wotquenne, di cui il 1° vol. apparve lo scorso anno); la lista dei doni fatti al Museo; l'elenco dei concorsi e premi; i programmi dei concerti, e finalmente il notevole discorso pronunciato dal presidente Gevaert, che porta il titolo: « La musica, l'arte del secolo XIX ». **

ALBERTO WILLIAMS, Nostalgicas. Versos líricos. Letra de las composiciones para canto del mismo autor. — Buenos Aires. A. Moen, editor.

Poesia per musica. Ma poesia vera, questa volta; varia d'inspirazioni, delicata d'imagini, ricca di metri e di ritmi; degna che le si accompagnino le melodie più elette e le più squisite armonie.

R. G.

*
* *

Troviamo nel periodico *La Nuova Musica* (febbraio 1900) un articolo del signor Guido Gasperini: *Di una critica che ha bisogno di critica.* Si riferisce alla recensione pubblicata dalla *Rivista Musicale* (Fasc. 1°, 1900) sulla *Storia della musica* del Gasperini stesso. Che un autore risponda alle osservazioni della critica non è cosa che possa sorprendere; però eravamo in diritto di aspettarci

che il Gasperini lo facesse, se così gli piaceva, con quella serenità con cui la nostra *Rivista* ha giudicato il suo lavoro.

Nel nostro periodico sta scritto: « Le conferenze fatte precedere dal Gasperini « ad alcuni concerti storici, sufficienti per lo scopo al quale erano destinate, non « sono più tali quando debbano costituire un volume col titolo *Storia della* « *Musica* ».

Non è salire alle altezze della ipercritica, l'ammettere che un libro debba mantenere ciò che promette nel titolo; quando l'autore stesso riconosce che « do- « vendo racchiudere in poche pagine un così grande argomento ha dovuto esclu- « dere dalla narrazione i piccoli avvenimenti dai quali l'arte ha tratto deboli « vantaggi e ha dovuto limitarsi a disegnare, a larghi tratti, soltanto quei fatti « e quelle figure da cui l'arte ha ricevuto veri e propri benefizi », si può bene attendere da lui, cui non abbiamo imposto *la tirannia dello spazio,* che a quei fatti ed a quelle figure sia dato un giusto rilievo. Invece rilevammo che « della « costituzione delle scale, della canzone popolare e delle danze il Gasperini non « si occupa, e pochi, troppo pochi cenni, dedica allo sviluppo dell'armonia ». Il Gasperini protesta, rimandando l'*ipercritico* alle pag. 25, 26, 37, 38 e 39 del suo libro per le scale, alle pag. 28, 31, 32 e 40 per l'armonia, e alle pag. 41, 42, 64, 85, 86 e 89 per la canzone popolare e per le danze. Vediamo.

Alle pag. 25-26 il Gasperini tocca di Sant'Ambrogio e dei modi autentici e plagali di S. Gregorio così sommariamente, e senza avervi preparato il lettore, che è difficile sia apprezzata l'importanza delle riforme in questione. Sul tritono, sugli esacordi e sulle mutazioni, 37, 38 e 39, siamo allo stesso caso, mentre l'autore ha dimenticato di spiegare la diversa costituzione delle gamme (greca, naturale e temperata in due maniere), e non nota quale progresso immenso fu iniziato quando si conobbe che i suoni della gamma sono sette. Il sig. Gasperini vorrà bene ammettere che dire: « La loro armonia (degli *armonizzatori*) non era « fondata sullo studio degli accordi, bensì su quello degli intervalli » è *dedicare pochi, troppo pochi, cenni allo sviluppo dell'armonia.*

Passiamo alla canzone popolare ed alla danza. Pag. 42: « Nel 13° secolo « sembra che durasse ancora l'uso di far armonizzare le melodie dei trovatori « dagli *armonizzatori* »; pag. 64: « Nelle campagne, per le strade, nelle sale « dei castelli, i trovatori dell'epoca antica sapevano essi adoperarlo (il canto per « una voce sola), ed ugualmente lo conoscevano e lo praticavano i popolani, « attori inesperti nelle sacre rappresentazioni; e non meno era stimato nelle « allegre brigate, nei lieti conviti ove al suono della voce si univa, discreto, il « suono della vivuola »; pag. 85: « Il sentimento musicale di ogni nazione si « manifestò unicamente nella melodia popolare e nelle danze, cioè in quella mu- « sica che, in generale, era tenuta in minor conto dai sapienti compositori di « enigmi. Mentre la musica dotta era in uno stesso modo concepita, la musica « popolare assumeva varii aspetti secondo i luoghi nei quali si formava. Si ave- « vano, quindi, le canzoni napoletane, le toscane, le veneziane; le gondoliere, le « villanelle; le canzoni francesi, le tedesche, le fiamminghe, le elvetiche. Ugual- « mente, nel campo della danza, si avevano le danze italiane, le spagnuole, le « francesi, le tedesche; la sarabanda, la forlana, la pavana, l'allemanda, la « giga, ecc. In quelle canzoni, in quelle danze si rivelava l'anima del popolo. »

Non è colpa nostra se il signor Gasperini crede che queste parole valgano a dare un'idea chiara sulle canzoni popolari e sulle danze.

Un'ultima osservazione ed abbiamo finito; a pag. 28, il Gasperini scrive: « Tra gli strumenti a pizzico dominava il *liuto*. Fornito di 24 corde ed ornato ecc. ». Il liuto era dapprima uno stromento a 6 corde; dappoi ne ebbe anche otto, sempre sulla tastiera; l'arciliuto, o tiorba, invece, ne aveva molte altre (a vuoto) fuori della tastiera; il Gasperini confonde dunque il liuto colla tiorba.

Chiuderemo col dire al signor Gasperini ciò che tenne in serbo il nostro recensore. Oggigiorno per fare una *Storia della musica* non basta più togliere qua e là da vecchi libri, pur *ordinando* la materia, e *legando un capitolo all'altro*, con *chiarezza di esposizione;* occorre invece conoscere quanto del passato si è messo in luce con ricerche speciali, affinchè ogni nuova conquista degli studî moderni (ipercritica pel Gasperini!) trovi la sua naturale esplicazione nell'insieme dei fatti storici, che senza di ciò restano ben miseramente esposti in certe opere di cui sarebbe bello tacere.

La Direzione.

SPOGLIO DEI PERIODICI

ITALIANI

Bollettino musicale romano (Roma).

N. 6. — Cametti, « *Tosca* », *di Puccini.* — *L'incipiente museo di strumenti musicali nella R. Accademia di S. Cecilia.*

N. 7. — Janssens, *Per una sala di audizioni musicali.* — *L'incipiente museo ecc.* (cont.).

N. 8, 9. — *Alcuni pensieri del d'Ortigue sul canto gregoriano.* — *L'incipiente museo ecc.* (cont.). — Cametti, *Riforma o epurazione?*

Frescobaldi. Periodico di musica sacra (Roma).

N. 1. — Brugnoli, « *Fili Redemptor Mundi Deus* ». — Pier Battista, *Tantum ergo.* — Cametti, *Offertorium.* — Tonizzo, *Preludio* per organo.

N. 2. — Tavoni, « *O sacrum convivium* ». — Bubali, *Mottetto.* — Ciampichini, « *O salutaris Hostia* ». — C. da Lanciano, *Melodia.*

Gazzetta Musicale (Milano).

N. 3. — Faustini-Fasini, *G. B. Pergolesi attraverso i suoi biografi e le sue opere.*

N. 4. — Paladini, *La musica fuori d'Italia.* « *Smoking-Concert* ».

N. 5. —Faustini-Fasini, *G. B. Pergolesi* (cont.). — Molmenti, *Sempre Venezia.* — Tabanelli, *Giurisprudenza teatrale.*

N. 6. — Tabanelli, *Giurisprudenza teatrale. Il Ministero delle Finanze c. l'impresario Musella.*

N. 7. — Faustini-Fasini, *G. B. Pergolesi* (cont.). — Chilesotti, *A proposito di critica musicale e d'altre cose.*

N. 8. — Paladini, *Arte e democrazia.*

N. 9. — Balladori, *Il teatro lirico.* — Tabanelli, *Giurisprudenza teatrale.* « *Il diritto di palco* ».

N. 10. — Nasi, « *Tosca* ». *Impressioni e divagazioni.* — Faustini-Fasini, *G. B. Pergolesi* (cont.). — Tabanelli, *Giurisprudenza teatrale.*

N. 11. — Faustini-Fasini, *G. B. Pergolesi* (cont.).

N. 12. — FAUSTINI-FASINI, *G. B. Pergolesi* (cont.). — SENES, *Del sentimento religioso nella musica.* — TABANELLI, *Giurisprudenza teatrale.* — PAVAN, *Prospetto delle opere nuove straniere rappresentate nell'anno 1899.*

N. 13. — ROBERTI, *Alcuni spettacoli musicali in Italia nel maggio e giugno 1737.*

N. 14. — CAMETTI, *Una festa dell'arte alla R. Accademia di S. Cecilia.* — *I pezzi sacri di Verdi.* — *Un concerto d'organo di Capocci.* — PALADINI, *L'istituto musicale di Firenze.*

Il nuovo Palestrina. Rivista mensile di Musica Sacra (Firenze).

N. 2. — GHIGNONI, *A proposito di una conferenza.* — *Esposizione didattica.* — *Armoniosa grammatica.*

La Cronaca Musicale (Pesaro).

N. 11, 12 (1899). — FAUSTINI-FASINI, *Haendel e Mercadante.* — BOSCHINI, *Una traduzione di salmi.*

N. 1, 2 (1900). — MASCAGNI, *Il testamento del secolo. L'evoluzione della musica* (Conferenza tenuta a Venezia). — *Relazione della Commissione permanente dell'arte musicale intorno al liceo Rossini di Pesaro.*

La Nuova Musica (Firenze).

Gennaio. — RICHTER, « *Punctum saliens* ». — FALBO, « *Tosca* », *di Puccini.* — NAPPI E APPIANI, *Esami e diplomi di magistero.*

Febbraio. — ABATE, *Padre Zappata* (A proposito della conferenza Mascagni). — RICHTER, « *Punctum saliens* » (cont.). — SIMONETTI, *Esami e diplomi di magistero.* — FALCONI, *I trattati di Jadassohn.*

Marzo. — PETRA, *A proposito di ' arrivismo ' e di ' arrivisti '.* — RICHTER, « *Punctum saliens* » (cont.). — ZARA, *Letteratura wagneriana.* — FALCONI, *Esami e diplomi di magistero.*

Le Cronache musicali. Rivista illustrata (Roma).

N. 2 e 3, dedicati specialmente a Puccini e alla « *Tosca* ».

N. 4. — BERNHEIMER, *Il significato di Siegfried nella tetralogia wagneriana.* — *Il congresso teatrale.*

N. 5. — *Giuseppe Martucci.* — BERNHEIMER, *Il significato di Siegfried ecc.* (cont.).

N. 6. — DI S. MARTINO, *La musica italiana all'Esposizione di Parigi.* — D'ARIENZO, *Menzogne artistiche.*

N. 7. — FALBO, *La conferenza di Mascagni.* — MONTEFIORE, *L'influenza della musica wagneriana.*

N. 8. — LAURIA, *Canto moderno.* — DI S. MARTINO, *La musica italiana ecc.* (cont.).

N. 9. — MONTEFIORE, *E. Berlioz e le sue opere.* — LAURIA, *Il « Marco Visconti » ed Errico Petrella.*

Musica sacra (Milano).

N. 1. — *La musica istrumentale nelle funzioni della liturgia.* — *Domande senza risposte.* — *Le condizioni della musica sacra in Roma.* — *Organisti e Organari.*

N. 2. — *Vorrei* ..... — *Le condizioni della musica sacra in Roma* (cont.). — *Bibliografia.*

N. 3. — *Organisti e Organari* (cont.). — *Musica sacra in Maremma.* — *Al liceo Benedetto Marcello di Venezia.* — *Bibliografia.*

Santa Cecilia. Rivista mensile di Musica sacra e liturgica (Torino).

N. 8. — *Scuola di musica sacra.* — Dupoux, *Studi sul canto liturgico.* — *La musica sacra a Torino.* — *Musica.* R. Remondi, *Preludio-Fughetta.*

N. 9. — *Società Ceciliana Subalpina.* — Dupoux, *Studi sul canto liturgico* (cont.). — Ghignoni, *Dei criteri direttivi della musica sacra.* — Capra, *Per la scuola di musica sacra.* — *Musica.* Foschini, « *Ecce sacerdos magnus* ».

N. 10. — Dupoux, *Studi sul canto liturgico* (cont.). — Cametti, *Riforma o epurazione?* — Sincero, *Incendio* ..... *non doloso.* — *Musica.* Ravanello, *Due canzoncine.*

FRANCESI

La Tribune de Saint-Gervais (Paris).

Janvier. — Pirro, *Louis Marchand (1669-1732).* — Aubry, *Les proses.* — Gastoné, *La musique religieuse au moyen-âge.* — Bordes, *Étude Palestrinienne.* — De Muris, *La Schola en Avignon.*

Février. — *Hommage à C. Franck.* — Aubry, *Les proses* (suite). — Holly, *Giovanni Animuccia.* — Mauclair, *Chronique d'art. Sur le monument à C. Franck.* — Gastoné, *La musique à Avignon.*

La Voix parlée et chantée (Paris).

Janvier. — Oppenheimer, *Relations entre les organes sexuels de la femme et les affections du larynx.*

Février. — Talbert, *Des liaisons, ou de la prononciation des consonnes finales.* — *Sur la génération de la voix et du timbre.*

Mars. — *Sur la génération de la voix et du timbre* (suite).

Le Guide Musical (Bruxelles).

N. 3, 4, 5, 10-13. — Brenet, *Les Concerts en France avant le XVIIIe siècle* (suite).

N. 3. — F. Br., *Thyl Uylenspiegel,* musique de F. Blockx.

N. 4. — Montefiore, *La « Tosca » de G. Puccini.*

N. 5. — De Rudder, *Carlyle et la musique.* — Imbert, *Gust. Charpentier.*

N. 6. — J. Dalcroze, *Le Diplôme.* — Imbert, « *Louise* » *de M. G. Charpentier.* — « *Martin et Martine* », *de M. E. Trépard.*

N. 7-9. — De Ménil, *Le théâtre lyrique anglais au siècle de Shakespeare.*

N. 7. — De Curzon, « *Lancelot* », *de M. V. Foncières.*

N. 8 e 9. — F. Tiersot, *La musique funèbre à travers les âges, et le* « *Requiem* » *de Berlioz.*

N. 10. — Imbert, *C. Mendès et la critique.*

N. 11. — Servières, *Berlioz et ses contemporains.*

N. 12. — F. Br., *Concerts populaires de Bruxelles. Impressions et souvenirs.*

N. 13. — H. Van Dyck, *Wagner et ses interprètes.* — H. Imbert, *Une heure de musique de chambre* (Parla di Leone Boëllmann).

Le Journal Musical (Paris).

N. 73. — Oury, *Le chant liturgique catholique.*

N. 74. — *Le congrès international de musique à l'Exposition de 1900.* — Hellouin, *Les origines de l'orchestre invisible de Wagner.* — Van de Velde, *Le XIX° siècle et la musique populaire.*

N. 75. — *Le Congrès international etc.* (suite). — Van de Velde, *Le XIX° siècle etc.* (suite).

Le Ménestrel (Paris).

N. 3-9, 11, 12. — Cont. e fine dello studio di A. Pougin su *J.-J. Rousseau musicien.*

N. 3, 4, 7, 9-13. — Cont. degli articoli folkloristi di E. Neukomm: *Le tour de France en musique.*

N. 8, 10. — Cont. della traduz. degli Aforismi di A. Rubinstein.

N. 13. — Un primo articolo di H. Kling su *Félix Mendelssohn-Bartholdy en Suisse, d'après sa correspondance.*

Le Théâtre (Paris).

Janvier, I. — Jullien, « *La prise de Troie* » *à l'Opéra.* — *Le théâtre en Allemagne.* — Lyonnet, *Le théâtre en Italie.* — *La* « *Bohème* » *à la Renaissance.*

Janvier, II. — Jullien, « *Proserpine* » *à l'Opéra-comique.*

Février, I. — Numéro spécial: « *La belle Hélène* ».

Février, II. — Jullien, « *Orphée* » *à l'Opéra comique.* — Croze, « *Javotte* » *à l'Opéra-comique.*

Mars, I. — Jullien, « *Iphigénie en Tauride* » *au Théâtre Lyrique.*

Mars, II. — *La Comédie française.* — De Curzon, « *Lancelot* » *à l'Opéra.* — Meati, « *Infidèle* » *à l'Opéra de Nice.*

Revue de Paris (Paris).

1er mars. — M. Emmanuel, *Les conservatoires de musique en Allemagne.*

Revue des Revues (Paris).

15 février. — C. Mauclair, *La religion de l'orchestre et la musique française actuelle.*

TEDESCHI

Musikalisches Wochenblatt (Leipzig).

N. 5. — *L'arte nella scuola ed in casa,* di Paolo Ehlers (fine).

N. 6. — A. Götze pubblica una recensione del noto libro di La Mara: *Lettere di Liszt alla principessa Carolina Sayn-Wittgenstein.*

N. 7-9. — *Le sei sinfonie che si conservano di Carlo Ditters von Dittersdorf, ispirate dalle « Metamorfosi » di Ovidio.* Analisi di Eugenio Segnitz.

Il N. 8 contiene anche una lettera di R. Wagner (non si dice a chi diretta) colla data: « *Parigi, 12 luglio 1861* », in cui egli, ospite dell'ambasciatore di Prussia, conte Pourtalès, si mostra rassegnato alle contrarietà del suo destino. Questa lettera, tra altro, contiene qualche accenno sull'origine della composizione per pianoforte edita da E. W. Fritzsch di Lipsia, che porta il titolo: *L'arrivo presso i cigni neri.*

N. 10. — Paolo Gerhardt analizza la *Fantasia-Sonata in* Fa minore *per organo*, Op. 21, di Ludwig Neuhoff.

N. 11. — *Il significato della musica istrumentale pura.* Che essa non ha bisogno di soggetto per avere una immediata efficacia estetica, dice lo scrittore Max Schlesinger.

N. 12. — Una recensione di Eugenio Segnitz al libro di H. Reimann, *Musicisti famosi.*

N. 13. — Una recensione di E. S. al libro di C. F. Weitzmann, *Storia della musica per pianoforte.*

N. 14. — Gustavo Beyer pubblica una parte del suo articolo: *L'influenza delle donne sulle opere di R. Wagner.* Si tratta della madre, delle sorelle e delle figlie del patrigno. La madre, dice il Beyer, è ricordata nella figura di *Herzeleide.* — Un articolo di Paolo Ehlers è riprodotto: *Dagli appunti di un'artista vissuta attorno ai quarant'anni del secolo.* L'artista è Amalia Rieffel. Tra altro è curioso il ritratto che essa fa di Schumann: *Il suo esteriore si raccomanda poco! Sembra un onesto operaio.* — Schizzo biografico di *Carlo Federico Zoellner* (Centenario della nascita, 17 marzo 1900).

Neue Musikalische Presse (Wien).

N. 3-4. — Articolo d'introduzione e recensione dell'opera: *C'era una volta* (Opera di Corte), del giovanissimo compositore Alessandro v. Zemlinsky.

N. 5. — Recensione di E. Gisler all'opera di Ev. Habert: *Contributi alla teoria della composizione musicale.*

N. 6. — *Sul modo di cantare le ballate,* di R. Batka. L'A. cita cantanti e compositori tedeschi che più seppero conservare lo stile di questa composizione.

N. 7-8. — *Le opere di Ettore Berlioz.* — *Verdi.*

N. 9-11. — *Canto parlato.* Notevole studio di Julius Hey.

N. 12. — *I principii politici di R. Wagner.* È il sunto di una conferenza tenuta recentemente a Vienna da Houston Stewart Chamberlain. Wagner, in fondo a tutta la sua questione sociale, mirava all'unità tedesca, all'impero. Uhm! È ardito, galoppa Chamberlain!

N. 13. — « *L'Anello del Nibelungo* » (Opera di Corte, Vienna). Mahler, il direttore d'orchestra, ha offerto recentemente ai Viennesi una esecuzione modello della *Trilogia.* — Noi in Italia siamo ancora alle mutilazioni, mistificazioni e peggio. Che felicità ... Rossiniana! E che la duri!

Neue Musik-Zeitung (Stuttgart-Leipzig).

N. 1-6. — *Die Klavierlitteratur der letzten vierzig Jahre*, v. B. R. Una rassegna abbastanza completa di autori ed opere appartenenti alla moderna letteratura del pianoforte.

N. 1-3. — *Poesie und Musik des serbischen Volkes.* Si constata la poca relazione tra la bellezza poetica e la povertà musicale delle ballate e canzoni del popolo serbo.

N. 3. — *Musikleben in Konstantinopel*, v. Leo Zucker. Si descrive la Turchia come un paese ben poco musicale. — *Eine neue Simphonie von C. Rorich* vom Prof. Bachmann. Critica favorevole della composizione del R. eseguita per la prima volta in Weimar. — *Ein Stück russischer Musikgeschichte*, von M. B. Resoconto del ciclo di conferenze sulla storia musicale russa, organizzato dalla Società musicale pedagogica di Pietroburgo.

N. 2-4. — *Musikleben in den Vereinigten Staaten.* Uno degli interessanti articoli sulla cultura musicale dei diversi popoli.

N. 4-6. — *Die Singvogel des südlichen Mittel-Amerika*, v. Dr Karl Sapper. Saggio curioso, ma di poco interesse musicale, sul ritmo melodico degli uccelli canori dell'America centrale.

N. 4. — *Erinnerungen an Beethoven*, v. M. J. Comunicazione originale di alcuni ricordi del vecchio suonatore di corno Rodolfo Lewy sopra il Beethoven. — « *Macbeth* » *von Richard Strauss*, v. Karl Wolff. Critica agro-dolce di un nuovo poema sinfonico dello Strauss eseguito a Colonia.

N. 5. — *Melomimik und Verwandtes*, v. E. E. Una trovata del compositore russo W. Rebikoff, da paragonarsi all'altra francese della « *Cantomimique* ». — *Johann Strauss.* Rodolfo Prochazka ha scritto una nuova biografia del « re del Valzer », edita dalla Società editrice « Harmonie » in Berlino.

N. 6. — *Deutsche Componisten der Gegenwart*, v. F. A. K. Si parla di Karl Kleemann, attualmente direttore d'orchestra in Gera. — *Erinnerungen an Richard Wagner von Eduard Schuré.* Si riportano alcuni brani della traduzione del libro dello Schuré. — *Fr. Wieck und Rob. Schumann.* Uno dei soliti riassunti del libro del Damm.

Neue Zeitschrift für Musik (Leipzig).

N. 3-4. — Rob. Musiol finisce col secondo articolo il suo studio sul *Re di Thule.*

N. 5. — G. Richter, recensione dell'opera *La campana sommersa* di Enrico Zöllner.

N. 6. — « *Meister Roland* », nuova opera del conte Géza Zichy. Recensione di Leo Mautner.

N. 7. — « *Die Sangesweise der Colmarer Handschrift u. die Lieder-Handschrift Donaueschingen* ». Di questi due antichi manoscritti musicali, pubblicati da Paul Runge, è notevole la recensione di Adolfo Stamm.

N. 8-9. — Pianoforti all'Esposizione industriale di Pietroburgo, 1899.

N. 10. — « *Werther* », di J. Massenet. Recensione di J. M. Jurinck-Dresden.

N. 11. — *Enrico Bossi e le sue nuove composizioni*, di Edm. Rochlich.

N. 13. — Tre lettere sconosciute di *Reissiger*, *Marschner* e *Hauptmann*, pubblicate da L. Schmidt.

INGLESI

Monthly Musical Record (Londra).

Gennaio. — *The year 1899*, è il titolo di una diligente ed istruttiva rassegna dei più importanti avvenimenti musicali seguiti a Londra nel corso dell'anno passato. — Charles W. Pearce dà termine alla sua lunga recensione del noto trattato di strumentazione del Prout, in: *Professor E. Prout's « The Orchestra. »* — *Bayreuth and Munich:* Recensione del libro così intitolato di Vernon Blackburn. Il quale scrittore vuol provare come *Bayreuth non risplenda più che di luce riflessa* e Monaco sia la città che veramente rappresenta il teatro dell'opera tedesca e che ha effettuato meglio di qualunque altra l'ideale wagneriano. Il recensionista è d'accordo. — *Review of New Music and New Editions Operas and Concerts.* — *Musical Notes.* — Corrispondenza, ecc. — Musica.

Febbraio. — *Auber's « Le Philtre » and Donisetti's « L'Elisire d'amore »: A comparison*, è intitolato un interessante, dettagliato e preciso studio di Ebenezer Prout, in cui l'A., appoggiato ad esempi, mette a confronto la sostanza musicale delle due opere. — Franklin Peterson, in: *« The Apocrypha on Music »* parla di certe false notizie o leggende comunemente accettate intorno all'origine di opere di grandi maestri o a fatti trasmessi inesattamente. — *Chopiniana:* memorie interessanti. — *Annual Conference of the Incorporated Society of Musicians:* Resoconto del Congresso annuale dei musicisti inglesi, conferenze ed esecuzioni musicali. — Solite rubriche.

Marzo. — E. Prout: *Auber's « Le Philtre » and Donisetti's « L'Elisire d'amore »: A comparison:* Continuazione. — *The Concert craze:* E. A. Baughan scrive brillantemente intorno alla debolezza generale di dar concerti, che si manifesta nella più virulenta ed irritante forma di malattia, e di tutte le sue conseguenze. Oh, sì; il desiderio della pubblicità ad ogni costo è precisamente il carattere essenziale, la febbre dei nostri cari imbecilli; ma nel caso della musica specialmente si tratta di un cancro anormale. — *Concerning musical biographies:* la si smetta una volta coi novellisti e raccoglitori di annedoti, e ci si dica cosa c'è nelle opere de' grandi artisti. — Solite rubriche.

Aprile. — E. Prout: *Auber's « Le Philtre » and Donisetti's « L'Elisire d'amore »: A comparison:* continuazione. — In: *Humour in Music* di F. Peterson è spesso fine l'osservazione; in ispecie sugli esempi scelti da Beethoven. — E. Baughan tocca un tasto delicato e se la cava bene, nel suo articolo intitolato: *Wanted, an English music school of composition;* ma l'argomento della canzone popolare non va messo a parte; anzi tutto il contrario; non bisogna ammanirla — un citato qualsiasi — come Stanford e compagni, ma studiarla: del resto la musica così detta nazionale in Inghilterra oggidì è come quella d'Italia: *made in Germany.* — Solite rubriche.

Music, a Monthly Magazine (Chicago).

Gennaio. — *Music in the 19th century* è intitolato uno studio di W. S. B. Mathews sui progressi della musica nel secolo decimonono. — *Frederic Niecks:* schizzo biografico. — *What voice culture means;* by Mrs. Stacey Williams: savie considerazioni sull'educazione della voce detratte dalla *The art of singing*

di William Shakespeare, il famoso insegnante di Londra. — *Music in the Congressional Library:* brevi notizie intorno alla sezione musicale nella Biblioteca di Washington. — Cunnimgham Moffet, in un interessante articolo intitolato: *Music and men of genius*, ne informa su certe qualità peculiari in uomini di genio. — In: *Stock opera in English: how it is done,* W. Hope Mathews presenta gli artisti principali della *Castle Square Opera Company*, che dà, negli Stati Uniti, rappresentazioni d'opera in inglese, e ne mostra la eccellente organizzazione. — W. S. B. Mathews, in *Editorial Bric-a-Brac*, parla della stagione d'opera diretta dal Grau a Chicago, di un *Recital* della celebre pianista americana Rivé-King, del rifiuto di Grieg di recarsi a Parigi durante l'Esposizione, augurando che il famoso direttore Thomas vi si rechi colla sua orchestra, di questioni pianistiche, ecc. — Pure interessante è la rubrica *Things here and there* e le seguenti.

Marzo. — Attraente ed istruttivo in alto grado lo studio di Louise E. Dew: *Musical Instruments of Japan.* — Il terzo articolo di: *The pianoforte and Piano music in the XIX Century* è uno studio eccellente di W. S. B. Mathews sulle grandi correnti della musica pianistica nel secolo che muore. — Charles Lagerquist: *Musical possibilities in country schools;* considerazioni sullo stato dell'insegnamento musicale nell'America ed esplicazione degli intendimenti personali di un insegnante pratico. — *Contemporaneous Italian Composers:* è la riproduzione di un vecchio riferimento semi-confidenziale di Antonio Bazzini, oggi destituito di importanza. — Henry G. Garrot, in: *Professor Heinrich Barth and his teaching* presenta la individualità artistica del Barth, il più famoso insegnante di pianoforte di Berlino e pianista, ed espone le sue opinioni sopra un'arte, la sua, che è la più pura, classica e affatto ideale. — *Bells and Carillons* di Mabel Josephine Coats: utili notizie sull'introduzione, l'uso e l'arte delle campane e dei *Carillons* in Francia, Inghilterra ed Olanda. — *Editorial Bric-a-Brac:* Paderewski et toujours Paderewski: apprezzamenti, critiche, confronti. Rassegna della *Castle Square Opera Company*, ecc. — *Thing here and there.* Ecc.

Musical Record (Boston).

Febbraio. — Nella rassegna editoriale, Philip Hale parla di parecchi avvenimenti, i più importanti della stagione d'opera e di concerti a Boston. Egli prende viva parte alla discussione sulle qualità attraenti di Paderewski, al quale però, come interpretatore di Chopin, preferisce De Porchmann; interessante il ricordo della cantante Marietta Piccolomini; bellissime le note sull'originale poema sinfonico di Loeffler *Les Veillées de l'Ukraine* e sul temperamento squisito, geniale dell'autore, ecc. — John F. Runciman nell'articolo intitolato *Stands England Where She Didn't* pone assai bene la questione sul gusto musicale e sui progetti dei compositori accademici inglesi, preferendovi un'eletta di artisti genuini sui quali si fondano nuove speranze. — *A Plea for the Bel Canto* di W. J. Henderson: riformare l'educazione dei cantanti e graduarla sulle opere de' grandi maestri del passato per giungere sicuri all'interpretazione de' moderni. — *Music in Berlin* di A. Bird: rassegna degli avvenimenti musicali Berlinesi. — *The final critic:* giuste riflessioni sulla missione della vera critica, di John

Buron. — *Some Audience* di Clara A. Korn: sguardo al pubblico che frequenta teatri e concerti e critica delle sue attitudini ed esagerazioni. — *Long Hair* di J. R. Shears: sulla intemperanza e la leggerezza di gran parte dei musicisti. — *Berlioz as Critic.* — *Wagnerian Properties.* — *The declining Art of Singing.* — *Mr. Rose's Talks with Baudsmen.* — *The Music of 1899 in England.* — Corrispondenze, Recensioni, Note, Musica.

Marzo. — Philip Hale riassume un po' di polemica fra i critici Krehbiel da una parte e Bluckburn e Runciman dall'altra, a proposito di Brahms e il suo *Requiem;* riferisce sul libro di Runciman *Old Scores and New Reading* a proposito della perduta scuola inglese; rende conto di avvenimenti musicali di Boston, ecc. « *A Basso Porto* », etc.: è la recensione dell'opera di Spinelli, che il critico dice *senza forma e vuota.* — John F. Runciman prende le mosse dal noto libro di Prout « *The Orchestra* » per riflettere sopra diverse imperfezioni delle moderne orchestre e la loro costituzione in genere, cui non rispondono sempre i libri teorici. — Charpentier's « *Louise* »: critica favorevole di Irene Davis. — *Lilli Lehman, Bruckner,* etc.: rassegna di concerti Berlinesi: il successo della *sesta sinfonia* di Glazounow, dei concerti di Vidor (in parte), la suggestione Wagneriana nei recenti lavori del Weingartner, ecc. — Nell'articolo intitolato *Opera and Concert in Italy,* Luigi Torchi riferisce intorno a concerti e ad opere quali: *Siegfried, La Prise de Troie* e *Cendrillon* rappresentate a Milano. — *Maria Piccolomini:* Clara Burckhardt Valentine racconta qualche interessante episodio della vita artistica della celebre cantante. — William J. Apthorp, in: *Tecnich,* riflette sull'insaziabile domanda di tecnica e virtuosità che fa il pubblico oggidì, ne scorge conseguenze poco propizie all'arte vera e confronta la nostra epoca con quella di Mendelssohn-Liszt. — Corrispondenze, Recensioni, Notizie, ecc.

Aprile. — La vivace rassegna editoriale di Philip Hale è specialmente interessante per ciò che egli scrive a proposito di Brahms, il così detto musicista « *intellettuale* », straordinario, secondo il Blackburn, come « *matematico della musica* »; delle *Memorie* di Morris Steinert, il famoso raccoglitore di strumenti antichi e della Ternina nella parte di *Isolda,* che ne dà l'interpretazione più ideale che si conosca. — *Working the Press:* H. T. Finck scrive sul ridicolo che colpisce stampa e artisti anche distinti anticipando pubblicamente per essi i più stupidi *puffs,* ecc., ecc. — *Concerning Purcell, Händel, and Bach:* John F. Runciman discute intorno all'importanza dei tre grandi compositori, notando specialmente la differenza artistica e morale fra Bach e Händel e bene fissando il valore e l'influenza di Purcell: articolo assai notevole ed originale. — W. J. Henderson: « *Der Ring des Nibelungen* » *in New York:* esecuzione non scevra di appunti. — *Puccini's* « *Tosca* » è intitolato un articolo speciale di Luigi Torchi sull'*opera* di Puccini, giudicata nel senso noto ai lettori della *Rivista.* — *Ternina as Isolde* by Lawrence Gilman: tutta la possibile ammirazione per la grande cantatrice. — *Tolstoi and Nordau on Wagner:* G. Toile espone le opinioni di questi due filosofi condannati a torto da certi lunatici come detrattori. — A. Bird: *Pianist and Opera in Berlin:* trionfo di D'Albert nella sala del concerto, successo di stima al Teatro col *Caino;* Busoni, Sauer, Reisenhauer; il *Quartetto Boemo* supera quello di Joachim. — *The musical hold up:* W. Asmstrong mostra le difficoltà del musicista nella vita professionale. — Ecc.

The Musical Times (Londra).

Febbraio. — *Philip Armes:* schizzo biografico del distinto organista inglese. — *Class Singing* di W. G. McNaught: continuazione dell'articolo sull'insegnamento del canto. — *The Fitzwilliam Virginal Book:* note sul famoso manoscritto di musica per *virginale*, edito da Breitkopf e Härtel, per molto tempo chiamato erroneamente *il libro di Virginale della Regina Elisabetta.* — *Occasional Notes:* Mendelssohn, Berlioz, ecc. — *Edwin George Monk:* cenno necrologico del distinto organista inglese. — *Mr. F. H. Cowen on the training of conductors ad accompanist:* appunti pratici intorno all'educazione dei dirigenti l'orchestra ed accompagnatori: una delle vere ed utili riforme da augurarsi che avvengano negl'Istituti di musica. Ma anche per questo, *campa cavallo!*..... — *Reviews.* — Corrispondenze. — Notizie interne e coloniali ecc. — Musica.

Marzo. — *George Henschel:* schizzo biografico del noto compositore e dirigente. — Joseph Bennet discute il libro recente del conte Tolstoi: *What is art?* al quale muove alcune obbiezioni pratiche ma non all'altezza del profondo ed originale lavoro. — *Organ accompaniments*, di E. H. Lemare. — *English music in Dresden*, di A. Visetti. — Ecc.

Aprile. — *Alfred Gibson:* schizzo biografico del valente violinista inglese. — *The celebrated ode in honour of Great Britain, called « Rule, Britannia »:* appunti storici del famoso e caratteristico inno. — *What is art?:* seguita la critica dell'importante studio del Tolstoi. — *Organ accompaniments*, di E. H. Lemare. — *Sir Hubert Parry on « Neglected By-ways in music ».* — Ecc.

NOTIZIE

—

Istituti musicali.

*** **Parma.** *Società dei Concerti del Regio Conservatorio di Musica.* — 5° *Concerto* dell'anno sociale 1899 (XXIX). — Venerdì, 17 novembre 1899, ricorrendo il 60° anniversario dalla prima rappresentazione dell'opera « *Oberto conte di S. Bonifacio* », il concerto sarà dedicato a Giuseppe Verdi.

PROGRAMMA.

1. *Sinfonia* all'opera « *Oberto conte di San Bonifacio* ».
2. *Melodia* per soprano: *Pace, pace mio Dio*, nell'opera « *La forza del destino* ». — Signorina Zanardi Dafne (alunna di IV corso).
3. *Quartetto* in *Mi minore*, per due violini, viola e violoncello:
   a) *Allegro;* b) *Andantino;* c) *Prestissimo;* d) *Scherzo-Fuga.* — Esecutori i professori: R. Franzoni, O. Peretti, U. Tanzini, F. Pezzani.
4. *Scena delle fate*, nell'atto terzo dell'opera « *Falstaff* ». — Nannetta signorina Canuti Amelia (alunna di IV corso). — Coro di soprani e contralti.
5. *Ave Maria*, volgarizzata da Dante. Soprano con accompag. di strumenti ad arco. — Signorina Zanardi Dafne.
6. *Siciliana: Mercè, dilette amiche,* per soprano con accompag. d'orchestra nell'opera « *I Vespri siciliani* ». — Signorina Canuti Amelia.

Dirà parole di circostanza il chiaro professore Giuseppe Albini dell'Università di Bologna.

L'orchestra è composta di professori ed alunni del R. Conservatorio e di soci d'arte.

Direttore: G. Tebaldini — Maestro del coro: Prof. Eraclio Gerbella — Accompagnatore al pianoforte: Prof. Italo Azzoni.

La casa Ricordi e C. concede gentilmente l'uso della musica ad eseguirsi.

*** 6° *Concerto* dell'anno sociale 1898-99 (XXX), dato dal « *Trio Torinese* » lunedì, 20 novembre 1899.

PROGRAMMA.

BRAHMS J., *Trio* in *Si maggiore* (op. 8), per pianoforte, violino e violoncello:
a) *Allegretto con brio;* b) *Scherzo;* c) *Adagio;* d) *Allegro.*

FRANCK C., *Sonata* in *La maggiore*, per pianoforte e violino:
a) *Allegretto ben moderato;* b) *Allegro;* c) *Recitativo-fantasia;* d) *Allegretto poco mosso.*

DVORAK C., *2° Trio* in *Fa minore* (op. 65), per pianoforte, violino e violoncello:
a) *Allegro, ma non troppo;* b) *Allegretto grazioso;* c) *Poco adagio;* d) *Allegro con brio.*

Esecutori: pianoforte Prof. C. Boerio; violino Prof. E. Polo; violoncello professore S. Grossi.

*** *1° Concerto* dell'anno sociale 1899-1900 (XXXI), dato dal « *Trio Bolognese* », venerdì 19 gennaio 1900.

PROGRAMMA.

1. FANO G. A., *Sonata* in *Re minore*, per pianoforte e violoncello:
a) *Allegro molto moderato;* b) *Andante;* c) *Allegretto con variazioni;* d) *Allegro appassionato.*

2. PORPORA N. (1686-1766), *Sonata* in *Sol maggiore*, per violino e pianoforte:
a) *Grave sostenuto;* b) *Fuga;* c) *Aria;* d) *Allegro moderato.*

3. MARTUCCI G., *Trio* in *Do maggiore* (op. 59), per pianoforte, violino e violoncello:
a) *Allegro giusto;* b) *Scherzo;* c) *Andante;* d) *Finale.*

Esecutori: Prof. Guido Alberto Fano (pianoforte); Prof. Federico Sarti (violino); Prof. Francesco Serato (violoncello).

*** *1ª Esercitazione* di classe. Mercoledì 31 gennaio 1900. — Classe di pianoforte, M° Cav. Stanislao Ficcarelli.

MOZART W., 1° *Tempo* della *Sonata* in *Fa*. Alunno Tedoldi A. (anno II).

JADASSOHN S., a) *Gavotta* a canone in *Sol maggiore* — Peyrot E. (anno III).

LÖSCHORN A., b) *Studio melodico* n. 25 (op. 38) — Peyrot E. (anno III).

CLEMENTI M., *Presto finale* della *Sonata* in *La maggiore*, n. 6. Ed. Peters — Cariot C. (anno IV).

MENDELSSOHN F., *Romanze senza parole*, n. 19, n. 3 (Jägerlied genannt) — Caggiati G. (anno III).

LISZT F., a) *Notturno* — Anelli M. (anno V).

LONGO A., b) *Capriccio* — Anelli M. (anno V).

SCHUMANN R., a) *Romanza* — Corazzi E. (anno VI).

PALUMBO C., b) *Tempo di Giga* — Corazzi E. (anno VI).

CHOPIN F., *Studi* n. 7 e n. 9 dell'op. 25 — Cacciali U. (anno VIII).

*** *2ª Esercitazione pubblica*. Mercoledì, 7 marzo 1900. — Classe di flauto del Prof. B. Cristoforetti:

BERLIOZ E., *Trio* nell'*Infanzia di Cristo*, per flauti ed arpa. — Ceard C., Bandini E., Romani N.

KUHLAU F., *Larghetto e Scherzo* dal *Trio I* (op. 86), per flauti. — Ceard C., Bandini E., Trapani G.

Reinecke C., 1° *Tempo* della *Sonata* « *Undine* », per pianoforte e flauto. — Cantoni P., Cacciali U.

Classe di violino e di quartetto del Prof. R. Franzoni:

Spohr L., *Duo*, per violino e viola (op. 13):
a) *Allegro moderato;* b) *Adagio;* c) *Tempo di minuetto.* — Bonaretti F., Pedretti P.

Haydn G., *Quartetto* in *Re maggiore*, per archi (op. 64, n. 5):
a) *Allegro moderato;* b) *Adagio;* c) *Minuetto;* d) *Finale.* — Prof. Franzoni R. Alunni: Bonaretti F., Pedretti P., Veroni G.

Classe di assieme del Prof. G. Cassoni:

Lachner F., *Adagio e Finale* dell'*Ottetto* (op. 156), per strumenti a fiato.

Classe di pianoforte del Prof. Cav. S. Ficcarelli:

Mozart W., *Allegro* (1° Tempo) del *Concerto 26*, per piano ed orchestra. — Anelli M.

L'orchestra è diretta dall'alunno Campanini G.

*** *2° Concerto* dell'anno sociale 1900 (XXXII). Venerdì, 6 aprile 1900.

Programma.

1. Spontini G., *Ouverture* all'opera « *La Vestale* », per orchestra.
2. Rubinstein A., *Sonata*, per pianoforte e violino, op. 13:
a) *Allegro con moto;* b) *Andante con variazioni;* c) *Finale-Vivace.* — Esecutori: Prof. Cav. S. Ficcarelli, Prof. R. Franzoni.
3. Mendelssohn L. F., *Ouverture* « *Melusina* », per orchestra, op. 32.
4. — *Concerto* (n. 2), per pianoforte ed orchestra, op. 40:
a) *Allegro appassionato;* b) *Adagio;* c) *Finale.* — Prof. Cav. Ficcarelli.
5. Moszkowski M., *Près du Berceau.* « *Intermezzo* » dall'op. 58, per orchestra.
Galliera A., *Scherzo*, per orchestra.

L'orchestra è composta di professori ed alunni del R. Conservatorio e di soci d'arte.

Direttore: G. Tebaldini.

Esposizione di Parigi.

*** *1er Congrès International de Musique* (Paris, 1900).

Règlement. — Art. 1er. Conformément à l'arrêté ministériel en date du 27 novembre 1899, il est institué à l'Exposition universelle de 1900 un Congrès international de musique.

Art. 2. Les séances du Congrès auront lieu les 14, 15, 16 et 18 juin, de 8 heures à midi; dans la salle du Palais des Congrès.

Art. 3. Seront membres du Congrès les personnes qui auront adressé leur adhésion au Trésorier de la Commission d'organisation avant l'ouverture du Congrès et qui auront acquitté la cotisation, dont le montant est fixé à 10 francs.

Art. 4. Les dames sont admises au Congrès dans les mêmes conditions que les hommes.

Art. 5. Les délégués officiels des Gouvernements étrangers et des Administrations publiques françaises et étrangères sont de droit membres du Congrès.

Art. 6. Les membres du Congrès recevront une carte qui leur sera délivrée par les soins de la Commission d'organisation.

Ces cartes, qui ne donnent aucun droit à l'entrée gratuite à l'Exposition, sont strictement personnelles. Toute carte prêtée sera immédiatement retirée.

Art. 7. La Commission d'organisation fera procéder, lors de la première séance, à la nomination du Bureau du Congrès, qui aura la direction des travaux de la session.

Art. 8. Le Bureau du Congrès fixe l'ordre du jour de chaque séance.

Art. 9. Le Congrès comprend des séances générales et des séances de sections.

Art. 10. Les membres du Congrès ont seuls le droit d'assister aux séances, de présenter des travaux et de prendre part aux discussions.

Art. 11. Les travaux présentés au Congrès sur des questions mises à l'ordre du jour, dans le programme de la session, seront discutés en séance générale.

Les travaux présentés sur des questions non mises à l'ordre du jour dans ce programme seront discutés en séances de section, à condition que, avant le 15 mai 1900, les auteurs aient soumis leur mémoire, manuscrit ou imprimé, ou au moins un résumé ou les conclusions à la Commission d'organisation.

Art. 12. Les orateurs ne pourront occuper la tribune pendant plus de quinze minutes, ni parler plus de deux fois dans la même séance sur le même sujet, à moins que l'assemblée consultée n'en décide autrement.

Art. 13. Les membres du Congrès qui auront pris la parole dans une séance devront remettre au Secrétaire, dans les vingt-quatre heures, un résumé de leurs communications pour la rédaction des procès-verbaux. La Commission d'organisation pourra demander aux auteurs de réduire leurs résumés. Dans le cas où ce résumé n'aurait pas été remis ou réduit en temps utile le texte rédigé par le Secrétaire en tiendra lieu, ou le titre seul sera mentionné.

Art. 14. Les procès-verbaux seront imprimés et distribués aux membres du Congrès le plus tôt possible après la session.

Art. 15. Un compte rendu des travaux du Congrès sera publié par les soins de la Commission d'organisation. Celle-ci se réserve de fixer l'étendue des mémoires ou communications livrés à l'impression.

Art. 16. Le Bureau du Congrès statue en dernier ressort sur tout incident non prévu au règlement.

Programme. — La Commission d'organisation décide dès à présent de mettre à l'ordre du jour dans le programme de la session les questions suivantes qui lui ont paru particulièrement intéressantes:

I. Généralisation de l'emploi du diapason normal. Étude des moyens de le rendre obligatoire.

II. Trasformation des instruments dits *simples* en instruments chromatiques. Définition des instruments chromatiques.

III. Y a-t-il utilité à employer la note réelle dans l'écriture musicale?

IV. Emploi d'un signe distinctif, accompagnant les clefs de *fa* ou de *sol*, dans les partitions vocales et instrumentales, pour les parties s'entendant à l'octave.

V. Unification des termes employés par les compositeurs dans l'édition musicale.

VI. Régularisation des indications et appareils métronomiques.

VII. Utilité d'un appareil enregistreur des mouvements des œuvres musicales.

VIII. Unification de l'orchestration des harmonies et fanfares.

IX. Utilité de désigner les sons de l'échelle chromatique par des numéros.

X. Y a-t-il utilité à reconstituer les maîtrises? Dans le cas de l'affirmative, quels sont les moyens pratiques pour parvenir à cette reconstitution?

XI. De l'utilité des écoles de chefs d'orchestre et de la généralisation de l'étude de l'instrumentation.

XII. De l'utilité du développement des sociétés orphéoniques (chorales, symphonies, harmonies, fanfares).

Ce programme non limitatif pourra être complété par l'initiative des membres du Congrès, qui devront soumettre, avant le 15 avril, à la Commission d'organisation, l'énoncé des questions dont ils proposent l'étude en séance générale (Voir art. 11, § 1er).

Le programme complet, arrêté par la Commission et constituant l'ordre du jour de la session, sera envoyé ultérieurement aux membres du Congrès.

Toutes les communications relatives au Congrès doivent être adressées à M. Baudouin La Londre, secrétaire général de la Commission d'organisation, rue Gounod, 11, à Paris.

Commission d'organisation.

Bureau. — *Président:* M. Dubois (Théodore), membre de l'Institut de France, directeur du Conservatoire national de musique.

Vice-Président: M. Lenepveu (Charles), membre de l'Institut de France, professeur de composition au Conservatoire national de musique.

M. Laurent de Rillé, président d'honneur de la Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique, président d'honneur de la Fédération musicale de France.

M. Durand (Auguste), éditeur de musique, président de la Chambre syndicale de commerce de musique.

M. Le lieutenant-colonel Ernest Baudot, ingénieur.

M. Carpentier (Jules), ingénieur.

Secrétaire général: M. Baudouin La Londre, directeur du *Journal musical* et de l'*Annuaire international de la musique.*

Secrétaires de section: M. Dureau (Théophile), ancien chef de musique d'artillerie, membre de la Commission d'examen des chefs de musique de l'Armée.

M. Crosti (Eugène), professeur de chant au Conservatoire national de musique.

M. Leroux (Xavier), compositeur de musique, professeur d'harmonie au Conservatoire national de musique.

M. Parès (Gabriel), compositeur de musique, chef de musique de la Garde républicaine, à Paris.

M. Canat de Chizy, ingénieur.

Trésorier: M. D'EICHTHAL (Eugène), publiciste.

Membres: M. ACOULON (Alfred), directeur de la maison J. Thibouville-Lamy et compagnie.

M. COMBARIEU (Jules), docteur ès lettres, lauréat de l'Institut de France.

M. EVETTE (Paul), éditeur et facteur d'instruments de musique.

M. D'INDY (Vincent), compositeur de musique, président de la Société nationale de musique.

M. LYON (Gustave), directeur de la maison Pleyel-Wolff-Lyon et Cie, président de la Chambre syndicale des instruments de musique.

M. MARÉCHAL (Henri), compositeur de musique.

M. MILLIET (Paul), auteur dramatique.

M. PESSARD (Émile), compositeur de musique, professeur d'harmonie au Conservatoire national de musique, président de l'Association des jurés orphéoniques.

M. POYET (Dr), laryngologiste, médecin adjoint du Conservatoire national de musique.

*** Nikisch coll'orchestra della *Filarmonica* di Berlino non andrà più a Parigi per l'Esposizione, in mancanza di una sala appropriata. Dopo la *season*, questa orchestra *élite* intraprenderà un viaggio dando concerti in Austria, nella Svizzera e nell'Italia superiore.

*** Durante l'Esposizione, opere tedesche saranno rappresentate in un teatro di Parigi e in lingua tedesca. Vi prenderanno parte i migliori cantanti di Germania e dell'Austria.

Opere nuove e Concerti.

*** PROGRAMMA del Concerto (Domenica, 4 marzo 1900) per l'inaugurazione del nuovo Organo del Liceo Civico Musicale « Benedetto Marcello » in Venezia.

1. BOSSI — a) *Ripieno-Corale*
   COUPERIN (1631-1698) — b) « *Sœur Monique* » } per organo. M. E. Bossi.
   BUXTEHUDE (1637-1707) — c) *Fuga*
2. PERGOLESI (1710-1736) — « *Vidit suum* » (dallo *Stabat Mater*) per soprano. Sig.na Emma Lucon, alunna.
3. I. S. BACH (1685-1750) — *Toccata* e *Fuga* in *Do maggiore*, per organo. M. E. Bossi.
4. BOSSI — « *Sanctus et Benedictus* », per mezzo soprano. Sig.na Anna Giacomini (alunna).
5. ZENONI B. (VII corso) — a) « *O bone Jesu* »; b) « *Tenebræ factæ sunt* », per coro a cappella.
6. FRANCK (1822-1890) — a) *Cantabile*
   SCHUMANN (1810-1856) — b) e c) *Canone* N. 5-6 } per organo. M. E. Bossi.
   BOSSI — d) *Studio Sinfonico*
7. ROSSINI (1792-1868) — « *Qui tollis* » (dalla Messa solenne) a 2 voci. Sigg.ne Clelia Gianesi ed Anna Giacomini (alunne).

8. Carissimi (1604-1674) — « *Jefte* », Oratorio per Soli, Coro, con Pianoforte ed Organo.

Historicus (Contralto), Sig.na Anna Giacomini (alunna del IV corso).

Jefte (Tenore), Sig. Edoardo Chiericati (alunno del II corso).

Filia (Soprano), Sig.na Clelia Gianesi (alunna del IV corso).

(Altro Soprano), Sig.na Emma Lucon (alunna del IV corso).

(Mezzo Soprano), Sig.na Amelia Frabetti (alunna del I corso).

(Basso), Sig. Adolfo Badaloni (alunno del II corso).

Organo, Sig. Giulio Bas (alunno dell'ultimo corso).

Pianoforte, Baldassare Zenoni (alunno).

Nel coro prendono parte tutti gli alunni e le alunne del Liceo.

Direttore: M. E. Bossi.

Organo della fabbrica Cav. Carlo Vegezzi-Bossi di Torino.

Pianoforte (Gran Concerto) della fabbrica Steinway di New York.

*** Il poema sinfonico « *Vita d'un eroe* » di Riccardo Strauss ebbe le sue più recenti esecuzioni a Berlino, Parigi, Dresda, Francoforte, Colonia, Monaco, Londra, Lipsia, Vienna, ecc. sotto la direzione del compositore. Dappertutto l'impressione fu potente e il successo entusiastico.

*** A Vienna, il direttore Mahler, memore del suo vecchio maestro, fece eseguire la *quarta sinfonia* in *Mi bemolle* di Bruckner, con immenso successo.

*** A Lipsia, nella chiesa di San Tommaso, ebbe luogo, il 14 marzo, per parte della famosa Riedel-Verein, la prima esecuzione del « *Cantico dei Cantici* » (Soprano e Baritono soli, coro, orchestra ed organo) di Enrico Bossi. Il lavoro geniale e di alto valore fece un'impressione profonda sugli uditori. I giornali di Lipsia, Berlino e Monaco sono unanimi nel constatare che la musica di questa *Cantata* rivela una maestria perfetta sì nell'orchestra come nei cori e ne' *soli*, che è fresca nell'invenzione ed originale. Specialmente l'istrumentazione e la parte corale contengono nuove e sorprendenti bellezze. Il lavoro fu ripetuto a Lipsia e sarà prossimamente eseguito a Berlino (Vedi: ***Prossime pubblicazioni***).

*** La grande Cantata in tre parti, « *La canzone di Hiawatha* », di Coleridge-Taylor, fu eseguita dalla Reale Società Corale di Londra il 22 marzo con immenso successo. Il redattore del *Musical Times* comincia il suo articolo con queste parole: *Giù il cappello, signori; un genio!* — Il coro era composto di mille voci.

*** Il pianista Max Pauer ottenne un successo brillante in un concerto dato a Lipsia.

*** Fra le prossime novità al teatro di Francoforte vi è un'opera di Rymski Korsakoff intitolata « *La notte di maggio* ».

*** Al *Concerto Imperiale* di Londra ebbe luogo una gran festa musicale organizzata dalla *Lega dell'Impero* per venire in soccorso delle truppe coloniali. Il coro era composto di ottocento voci. I costumi delle signore erano ornati con i colori nazionali.

*** Jeno Hubay, il giovanissimo violinista di Budapest, elettrizzò il pubblico in un concerto dato a Lipsia.

*** A Berlino una intera settimana fu dedicata a D'Albert. Il grande pianista diede nella metropoli tedesca tre concerti di pianoforte. Al Teatro Reale la sua nuova opera « *Caino* » fu rappresentata col miglior successo. La medesima opera si è data a Monaco; dove pure incontrò il massimo favore l'altra opera in un atto del D'Albert « *La partenza* ». È imminente l'andata in scena del « *Caino* » a Dresda, Mannheim e Wiesbaden.

*** Recentemente il « *Bärenhäuter* » di Siegfried Wagner fu rappresentato con molto successo a Praga, Stettino e Budapest.

*** Un'opera pure intitolata « *Der Bärenhäuter* », sul medesimo soggetto di quella del Wagner, è apparsa sulle scene dell'Opera Reale di Berlino. Il compositore di essa è Arnold Mendelssohn, un nipote di Felice Mendelssohn. Benchè il testo sia difettoso, l'opera è considerata uno dei migliori lavori apparsi recentemente in Germania.

*** Charles M. Widor diede alcuni concerti d'organo e orchestrali a Berlino con molto plauso.

*** La sesta sinfonia di Glazounow fece grande impressione a Berlino.

*** Uno straordinario successo ha ottenuto ai *Concerti Lamoureux*, ora diretti da Chevillard, il pianista Enrico Falcke con un nuovo concerto di Gedalge.

*** Ad uno dei *Concerti Colonne*, Gustavo Charpentier diresse il suo nuovo dramma sinfonico « *La vie du poète* », lavoro originale, grandioso ed eccentrico.

*** La nuova fantasia sinfonica « *Saluto al Mare* » di Max Schillings fu eseguita con successo a Magonza; così a Weimar la sinfonia in *Re minore* di Rohric, originale ed impressiva.

*** In uno dei *Concerti Lamoureux* fece grande impressione il poema sinfonico « *Russia* » di Balakirew.

*** « *Martino e Martina* », prima opera del compositore francese E. Trépard, ebbe successo non isfavorevole al *Théâtre lyrique de la Renaissance* di Parigi.

*** « *Princesse d'auberge* », nuova opera di Jan Blochx al Gran Teatro di Ginevra, successo brillante.

*** « *The lady of Longford* », opera nuova di E. Bach, Praga.

*** « *Ratbold* », un atto di Reinhold Beckor, Berlino, Opera Reale, buon successo.

*** « *La mendicante del Pont des Arts* » di Garlo Hashel, Colonia.

*** A Vienna ebbe simpatica accoglienza l'opera « *Jolanthe* » di Tschaikowski.

*** « *La venditrice di fiammiferi* » di Enna, non ebbe il desiderato successo all'*Opera olandese* di Amsterdam.

*** « *Andrea Crini* » nuova opera di Trucek, al *Teatro Nasionale Czeco* di Praga.

*** « *Un mistero di Natale* » di Filippo Walfrum, ebbe a Monaco accoglienza festosa.

*** « *Il racconto d'inverno* » di Balduin Zimmermann, nuova opera, Erfurt.

*** All'*Opéra comique* (Parigi) « *Louise* » di G. Charpentier, fece molta impressione.

*** « *Thyl Uylenspiegel* », opera nuova di Jan Blockx, non ebbe gran successo.

*** « *C'era una volta* », nuova opera di Aless. Zelnisky (Vienna Opera Imperiale); declina dopo il primo atto.

*** Ebbe successo a Nancy la nuova opera « *Moerovig* » di Samuele Rousseau.

*** « *Il villaggio tranquillo* », tre atti di Aless. von Fielitz, rappresentata ad Amburgo con successo simpatico.

*** A Madrid è andata in scena l'opera « *Rachele* » del compositore spagnuolo Thomas Breton; contiene numeri di molta bellezza.

*** « *Nubia* », opera nuova di I. Henschel, Dresda; buon successo.

*** « *Sofia di Brabante* », opera nuova di Ferd. Hummel.

*** « *Sarazin* », opera nuova di Cesare Cui, Pietroburgo; deciso successo.

*** « *La campana sommersa* », opera nuova di Enrico Zöllner, ebbe un gran successo al teatro di Brema. Il 29 marzo essa andò in scena ad Hannover.

*** « *La terra promessa* », nuovo oratorio di Massenet; fu eseguito nella Chiesa di S. Eustachio con gran plauso.

*** A Pietroburgo, due balli, « *La tentazione di Dami* » di Glazounow e « *La Perla* » di Drigo, ebbero gran successo.

*** A Monaco ebbe calorosa accoglienza la nuova opera « *Barbarossa* » di Haussegger.

*** A Francoforte « *Shoemaker Jan* », un atto comico di G. Rössler; buon esito.

*** « *Campana della sera* », due atti del compositore alsaziano Erb; esito favorevole.

*** « *Dea Diana* », ballo in quattro atti, musica di Ed. Lassen di Weimar, successo a Monaco.

*** Ignazio Brüll sta componendo una nuova opera dal titolo « *Il Signore delle montagne* », tratta dalla leggenda *Rübezahl*.

*** Il 6, 7 e 8 luglio avranno luogo ad Elberfeld grandi feste musicali analoghe a quelle di Colonia, Düsseldorf e Aix-la-Chapelle. Riccardo Strauss dirigerà la sua opera « *Heldenleben* », oppure una nuova composizione *Frühling*, a cui sta dando l'ultima mano.

Il coro sarà di circa 750 voci, e l'orchestra di 120 professori.

Concorsi.

*** La direzione dell'*International College of Music* di Londra ha bandito un concorso internazionale per la composizione di un quintetto per violino, viola, violoncello, contrabasso e piano. Il premio è di 500 franchi, ed i manoscritti debbono essere inviati, col solito sistema del motto, prima del 18 gennaio 1901

al Dr. York Trotten, direttore del collegio, 22, Princes street, Cavendish square, London W. Il manoscritto premiato diventerà proprietà dell'anonimo institutore del premio, ed il nome dell'autore sarà pubblicato nel *Musical News*. Gli altri manoscritti verranno restituiti.

*** La Società dunkerquese per l'incoraggiamento delle scienze, lettere ed arti mette a concorso un trio per piano, violino e violoncello. La Giuria terrà conto dell'originalità del lavoro, sotto ogni rapporto. Premio: medaglia d'oro di 300 franchi (od equivalente in moneta) e medaglie d'argento di vario grado. Il concorso è internazionale e le opere, inedite, debbono essere spedite (spartito e parti separate) *franco* al segretario generale della Società dunkerquese, rue Benjamin-Morel, a Dunkerque, prima del 15 luglio corrente anno.

Wagneriana.

*** In un vecchio registro della polizia di Berna, sotto un ritratto assai somigliante del maestro, si legge questa nota: « Riccardo Wagner, maestro di cappella, profugo politico, proveniente da Dresda ». E un po' più avanti, alla data 16 giugno 1853: « Riccardo Wagner, ex maestro di cappella a Dresda, uno dei principali aderenti al partito rivoluzionario, e contro cui venne spedito mandato di cattura per aver partecipato alla rivolta del maggio 1849 a Dresda.

« Da informazioni assunte, sta per abbandonare Zurigo, dove si trova attualmente, con l'intenzione di rientrare in Germania. Si riproduce qui la sua effigie affinchè, dato il caso che egli voglia dare esecuzione al suo progetto, venga arrestato e rimesso alle autorità di Dresda ».

*** Anche a Berlino si sta costruendo un teatro wagneriano sul tipo di quello di Bayreuth. Esso farà parte dei teatri reali di quella città, e verrà destinato all'esecuzione dei drammi di Wagner, naturalmente, e delle opere del repertorio severamente classico. Sorgerà nel quartiere di Postdam e dovrà essere terminato entro due anni.

*** Il giornale *Bayreuther Blätter* nota che le rappresentazioni wagneriane continuano ad aumentare di anno in anno.

Dal 1° luglio 1898 al 30 giugno 1899 vi sono state 1,342 rappresentazioni di opere di Wagner in lingua tedesca, vale a dire è avvenuto un aumento di 110 rappresentazioni sul periodo precedente.

In lingue straniere le opere di Wagner sono state rappresentate 183 volte. La Francia tiene la testa con 58 rappresentazioni, di cui 49 hanno avuto luogo a Parigi. Vengono in seguito l'Inghilterra con 39, il Belgio 33, l'America 15, la Svezia 14, l'Olanda 13, l'Italia 8, la Spagna 5.

Tannhäuser ha avuto 280 rappresentazioni; *Lohengrin*, 277; il *Vascello fantasma*, 168; i *Maestri Cantori*, 136; la *Walkiria*, 126; l'*Oro del Reno*, 82; il *Crepuscolo degli Dei*, 79; *Siegfried*, 77; *Rienzi*, 61; *Tristano e Isotta*, 47.

*** « *Il pellegrinaggio di Tannhäuser* » s'intitola il preludio dell'atto terzo del *Tannhäuser*, ed è un vero pezzo sinfonico che dovrebbe sostituire quello mutilato, che si suona ordinariamente eseguendosi l'opera.

⁂ Una rappresentazione delle « *Fantasie nella Auerbach's Keller* », musica di Frodl e Wittenbecher, servì ad aumentare il fondo pel monumento a Wagner in Lipsia.

⁂ Il Kedivè ha ordinato la rappresentazione del *Tristano* al Cairo.

⁂ Al teatro di Lione « *Tristano* » ebbe accoglienza festosa.

⁂ A Lipsia si è fondata una *Società del* « *Rheingold* », che ha per iscopo di far rappresentare quest'opera secondo la nuova *messa in scena* proposta da Moritz Wirth.

⁂ La *Società Wagner* di Weimar si è sciolta ed ha devoluto la sua sostanza a scopi di beneficenza locale.

⁂ Tutti i teatri tedeschi commemorarono pietosamente il giorno della morte di Wagner eseguendo opere del Maestro.

⁂ « *Siegfried* » fu rappresentato per la prima volta in Francia al teatro di Rouen.

Nuove Pubblicazioni.

⁂ Filippo Pedrell, il noto compositore e musicografo spagnuolo, sta curando l'edizione delle opere complete del grande compositore spagnuolo del XVI secolo, Tommaso Luigi de Vittoria. L'opera uscirà coi tipi di Breitkopf et Härtel, e sarà completa in otto volumi del formato della collezione Palestrina. Il testo sarà accompagnato da una biografia del Vittoria, da una bibliografia generale delle sue opere, e da uno studio sul significato e l'importanza delle medesime, tutte in tre lingue: spagnuola, tedesca e francese.

Se ne promettono due volumi all'anno, a cominciare dal 1900.

⁂ *Scenes from Longfellow's* « *Song of Hiawatha* », per soprano, tenore e baritono, soli, coro ed orchestra di S. Coleridge-Taylor; Londra, Novello and Company, Limited.

⁂ Col volume di *Postuma*, etc., pubblicato recentemente a Londra da Kegan Paul, Trench, Trübner and Company, Willian Ashton Ellis ha finito di tradurre gli scritti prosastici di Riccardo Wagner.

Prossime pubblicazioni.

⁂ « *Il Cantico dei Cantici* » di Enrico Bossi, Cantata Biblica, per soprano e baritono, coro, orchestra ed organo. Op. 120.

⁂ *Concerto in La minore* per organo con accompagnamento di archi, corni e timpani. Op. 100 di Enrico Bossi. — Lipsia. J. Rieter-Biedermann.

Monumenti.

⁂ A Gabloroz, in Boemia, sarà eretto un monumento a Schubert.

⁂ Cesare Franck avrà un monumento a Parigi dovuto allo scultore A. Benoir.

⁂ Il monumento *Haydn-Mozart-Beethoven*, scolpito dal Siemering, è terminato. Sarà eretto nel *Goldfischteich*.

*** Per il monumento a Brahms si sono incassati finora 40000 marchi.

*** Due monumenti saranno collocati nel Parco Monceau a Parigi, l'uno a Gounod, l'altro a Thomas.

*** Anche Giuseppe Dupont avrà la sua statua a Brusselle.

Varie.

*** Edoardo Grieg diede, a Kopenhagen, un concerto davanti a un pubblico di industriali ed operai, ai quali tenne un discorso d'occasione.

*** Al Conservatorio musicale di Pietroburgo si è inaugurato un *Museo Rubinstein.*

*** Morris Steinert di New Haven ha donato la sua famosa collezione di strumenti antichi all'Università di Yale (S. U. A.). Essa consiste di cinquecento pezzi. Della massima importanza è una serie di clavicordi, arpicordi, clavicembali e spinnette dimostrante lo sviluppo del pianoforte (esposta a Vienna nel 1892). La collezione include ancora un gran numero di strumenti ad arco, molte composizioni e parecchie dozzine di messali del Medio Evo. A Yale si sta costruendo un edificio destinato a ricevere l'imponente collezione.

*** Il Direttore Generale di musica Schuch di Dresda si è recato a New-York, scritturato dall'impresario Grau per dirigere opere e concerti.

*** Il conte Hochberg, Intendente dell'*Opera Reale*, si propone di fondare, a Berlino, una scuola d'Opera annessa al teatro.

*** Il Granduca di Sassonia-Weimar ha nominato Ferruccio Benvenuto Busoni pianista di Corte.

*** La famosa cantante Melba smentisce da Montecarlo l'assurda notizia che essa stia per isposare il Dr Joachin.

*** La Società degli insegnanti di canto ed altre otto Società corali maschili di Lipsia celebrarono, con un concerto nel Civico Teatro, il 100° anniversario della nascita di C. I. Zoellner, il celebre cultore del canto corale maschile in Germania.

*** A Vienna, nei *Corsi Universitari popolari*, il Dr Dietz ha illustrato con conferenze ed esecuzioni musicali l'arte musicale italiana, dedicando una serata a *Sacchini* ed una a *Spontini.*

*** Nella passata *season*, a Norimberga e a Vienna (*Emil Sauer*) fu eseguito il Concerto per pianoforte in *sol* minore, op. 15 di Sgambati.

*** In una lunga serie di concerti negli *Stati Uniti*, il pianista De Pachman ha fatto un'impressione profonda come interpretatore unico e personale.

*** I pianisti Siloti e Sapellnikoff hanno fatto collocare nel *foyer* del *Gewandhaus* di Lipsia il busto del loro maestro Tschaikowski. Nella medesima sala Siloti farà porre il busto di Liszt.

*** Eugenio d'Albert, che presenziava a Vienna un concerto dato da Rosenthal, il *Re dei Pianisti*, come lo chiamò Hans Richter, rimase profondamente colpito dalla fina, splendida interpretazione e dalla tecnica mirabile e sbalorditiva del successore di Rubinstein.

*** Lo stesso Rosenthal, dopo aver dato concerti nelle principali città della Germania e dell'Austria, ha visitato l'Inghilterra durante febbraio e marzo. A Londra i suoi *recitals* rimarranno memorabili.

*** La nuova opera di Max Schillings « *Der Pfeifertag* » non si darà, per ora, al teatro di Monaco, in mancanza di un direttore d'orchestra che possa curarne un'esecuzione modello.

*** È imminente a Bonn il grande *Festival di Händel.* Si eseguiranno gli Oratori *Saul* e *Giuda Maccabeo.*

*** Il giovanissimo pianista compositore Ernesto Donhaniy ha ottenuto anche quest'anno colossali successi a Vienna, Londra, Lipsia, Budapest e nei principali centri musicali del continente. Egli è dichiarato all'altezza dei grandi maestri come compositore e pianista.

*** I quattro pianisti che si crede posseggano la maggior tecnica, Rosenthal, D'Albert, Busoni e Godowski (si rileva da una interessante statistica pubblicata dalla *Music* di Chicago), hanno fra i 30 e 38 anni. Il più giovane è Godowski che ne ha 30; Busoni ne ha 34; D'Albert 36; Rosenthal 38. Il pianista Hambourg, che è pure un bel nome, ha solo 21 anni.

*** Siegfried Wagner ha diretto con grande successo un concerto a Parigi: l'*ouverture* del *Bärenhäuter* fu accolta con immenso favore; il *Siegfried-Idyll* si ebbe uno scroscio d'applausi; la *Marcia funebre* del *Götterdämmerung* fu ripetuta.

*** L'eminente pianista Alfredo Reisenhauer è stato nominato professore nel Conservatorio di Lipsia.

*** Carlo Ondricek, il famoso violinista, ha preso il posto di secondo violino nel celebre *Quartetto Kneisel* di Boston.

*** Camilla Landi, in un concerto dato a Vienna il 2 marzo, ha cantato, tra altro, delle arie di Giordani, Scarlatti, Ariosti e la finissima fra tutte: *Donzelle fuggite* di Francesco Cavalli.

*** Paderewski in America è oggetto di discussione vivissima; egli suscita polemiche d'ogni specie; ma è anche oggetto dell'entusiasmo del pubblico, perchè è un'apparizione fenomenale.

*** È imminente a Londra l'andata in scena del *Bärenhäuter* di Siegfried Wagner. L'opera sarà quanto prima rappresentata nei principali teatri degli Stati Uniti.

*** L'Università di Monaco verrà fra poco arricchita d'una cattedra di scienza musicale, a reggere la quale venne chiamato A. Sandberger, compositore e conservatore delle opere di musica a quella Biblioteca reale.

*** Busoni, dopo una serie di concerti a Londra, nelle principali città di Germania e a Vienna, dove a breve intervallo si sono uditi quest'anno i maggiori pianisti, è stato molto festeggiato a Lipsia e dichiarato il pianista più fino e più completo esistente oggidì.

*** L'imperatore d'Austria ha conferito a Verdi la decorazione esclusivamente riservata ai grandi artisti ed ai grandi scienziati, che, fra i musicisti, era stata

accordata finora unicamente a Brahms; e perciò di essa oggidì solo Verdi, fra i musicisti, è insignito.

*** Dall'organista di S. Pietro a Vienna, Carlo Rouland, venne scoperto in un armadio pieno di vecchia musica e da lunga pezza non più stato aperto, un certo numero d'autografi di Beethoven e di Schubert. Fra i medesimi si trova l'autografo del rondò in *si b* maggiore per piano ed orchestra, il quale è ora andato ad arricchire la collezione degli autografi di Beethoven posseduti dalla Società degli amici della musica di Vienna.

*** Nella vendita di autografi di musicisti, facenti parte della collezione Posonyi, di Vienna, si ebbero dei prezzi favolosi. Il manoscritto del primo tempo della sonata op. 111 di Beethoven venne portato a 5.000 lire ed a 4.000 un altro autografo del maestro. Un manoscritto di Schubert fu stimato 2.500 lire!

*** Ogni tanto si scopre un nuovo autografo di Schubert. L'ultimo scoperto e messo in vendita a Vienna è nè più nè meno che di circa 16 pagine, ed è la composizione dello *Spettro di Loda* (dai Canti d'Ossian), il cui manoscritto originale si credeva già perduto.

*** Riceviamo con preghiera di pubblicare:

Eccellentissimi signori Fratelli Bocca,

Torino,

La *Gazzetta Musicale* di Milano (al N. 7, 15 febbraio 1900, sotto la rubrica: « *A proposito di critica musicale e d'altre cose* », a firma: D.r Oscar Chilesotti) stampa, fra tante belle cose, ch'io, in ordine al **Musicometro**, ho nientemeno sfidato magari tutti i redattori della *Rivista Musicale Italiana,* dalle SS. LL., con tanta benemerenza, edita e divulgata.

Non avendo mai avuto nelle mie vene un qualche schizzo di *Orlando furioso,* nè essendo in atto travagliato da chissà mai che razza di tarlo ereditario di un qualche altro *Donchisciottesimo* redivivo od ammodernato, io prego a mani giunte le SS. LL. Illustrissime degnarsi rendere di pubblica ragione ch'io ho stima massima di tutti ... i galantuomini ed i valentuomini, segnatamente per coloro i quali si chiamano Grove, Riemann, Gevaert, Lombroso, Blaserna, Combarieu, Pougin, Torchi, Tebaldini ed altri *non pochi:* scrivano dessi o meno nella *Gazzetta* o nella *Rivista Musicale,* ben poco a me e credo null'affatto a loro medesimi ne interessi.

Grazie ed ogni ossequio.

Catania, marzo del '900.

Delle SS. LL. Ill.me

Dev.mo

S. Ursini-Scuderi.

Nell'articolo « *A proposito di critica musicale e d'altre cose* » il D.r Oscar Chilesotti disse che il Sig.r S. Ursini-Scuderi « sfidava tutti i collaboratori della « *Rivista Musicale,* citati col loro nome, a *prendere in esame con la maggior* « *possibile severità e con rigorismo ideologico e metodico addirittura eccezionale*

« *il Musicometro* », ecc. Ora che il Sig.r S. Ursini-Scuderi abbia « *stima massima di tutti* ..... *i galantuomini e valentuomini* » è tutt'altra questione. Circa la *sfida* lasciamo giudice il lettore, riproducendo la lettera con cui il Sig.r S. Ursini-Scuderi accompagnava le 3 copie inviate alla *Rivista Musicale* per la recensione della sua opera:

On. Redazione della
« *Rivista Musicale Italiana,* »
Torino,

Sotto fascia raccomandata Le compiego tre esemplari del **Musicometro** in edizione definitiva, affinchè cotesta Onorevole Redazione Si degni prenderlo in esame con la maggior possibile severità e con rigorismo ideologico e metodico addirittura eccezionale; e, come direbbe Bacone, « *non ex vulgo, sed ex sano judicio* » trascriverne nell'ottimo periodico la genuina relazione. Poichè non è serio — stavo per dire: non è onesto — che la tanto benemerita Redazione della *Rivista Musicale Italiana*, edita splendidamente dagli Eccellentissimi Fratelli Bocca, dichiari (o ne faccia le viste) la propria incompetenza od ignoranza, presumibilmente anche per una **terza** volta!... perchè (non foss'altro!...) potrebb'essere lecito supporre che, sotto la maschera del non capire nulla, si celi, non di rado, la paura della verità scientifica. E, trattandosi della più insigne *Rivista* internazionale di Musica, almeno *ex nomine*, questo sarebbe allora possibile solamente, quando dessa tacesse *torto collo* in un modo o mentisse *ex professo* in un altro, come fanno i « giornali magazzino » quando imprendono a spellicciare il nemico del padrone.

Con ogni devozione

Delle SS. LL. Ill.me
componenti la superiore *Redazione:*

MM.

W. Mauke. A. Jullien, F. A. Gevaert, F. Draeseke. G. Adler, J. A. Fuller Maitland, H. Riemann, A. Pougin, M. Lussy, A. Untersteiner, J. Weckerlin, E. Grüber, A. Ernst, J. Combarieu, A. Binet, J. Courtier, A. Sandberger. J. de Crozals, G. Humbert, O. Eisenschitz, M. Griveau, F. X. Haberl, C. Saint-Saëns, M. Kufferath (?). E. Schoultz-Adaïewsky, S. Jadassohn;

Signori,

P. Blaserna, N, d'Arienzo, R. Giani, A. Restori, G. Roberti, L. Torri, A. Favaro, G. A. Biaggi, E. Nicolello, C. Jachino, G. Tacchinardi, O. Chilesotti, A. Engelfred, R. Gandolfi, G. Gallignani, R. Pagliara, M. Pilo, A. Noseda, G. Lisio, F. Polidoro, M. C. Caputo, G. Branzoli, G. P. Chironi, L. Pistorelli, C. Ricci, A. Scontrino, C. Sincero, G. Zuliani, C. Pollini, L. Torchi, G. Tebaldini, O. de Piccolellis, L. F. Valdrighi, C. Lombroso (collaboratori della *Rivista Musicale Italiana*).

Catania, 8 febbraio '97.

Dev.mo
S. Ursini-Scuderi.

Necrologie.

*** Le numéro d'avril des « *Musical Times* » de Londres qui vient de nous arriver, contient le portrait et une notice nécrologique du Major *Charles Russell Day,* le vaillant soldat-musicien, l'éminent folkloriste et connaisseur de musique Indienne, — tué devant l'ennemi, en Afrique.

« Le Major Day s'est embarqué l'autre jour avec son régiment pour arriver en Afrique vers le 18 janvier. Je crains de ne plus le revoir jamais; une âme si douce, si noble, si musicale (« *such a sweet, gentlemanly, musical sone* »); la plus grande autorité de nos jours en matière de musique Indienne. Son livre publié par Novello est un chef d'œuvre; il a gagné ses vastes connaissances pendant un séjour de cinq années dans le Karnatic où la tradition de la musique Indienne s'est conservée le plus fidèlement ». — Voilà ce que m'écrivait au commencement de janvier *A. J. Hipkins,* l'érudit et illustre musicologue écossais; et son pressentiment ne l'avait point trompé: à peine un mois après, le 18 février, pendant l'attaque contre les positions du G.al Cronje, près de Paardeberg, le Major Day, en voulant secourir un de ses hommes blesses, fut frappé lui-même par une balle Boëre.

C'est une perte sensible pour l'art et la science musicale. Le livre en question qui a fondé la renommée du Major Day, s'intitule: *The Music and Musical instruments of southern India and the Deccan by C. R. Day, captain, Oxfordshire Light Infantry, with an introduction by A. J. Hipkins, F. S. A.*

Les mélodies populaires Indiennes sont pour la musique des peuples d'Europe, ce que les poésies du Sanscrit sont aux langues européennes; leur étude est non moins indispensable pour ceux qui veulent s'éclairer sur les véritables origines de la musique grecque-arienne, aussi bien que avec sur ses rapports les tonalités usitées dans les Chants hébreux.

La haute importance du recueil du Major Day saute donc aux yeux; et il est seulement regrettable que le prix élevé (3 livres, 13 shell.), motivé sans doute par les nombreuses planches en chromo-lithographie, qui servent à illustrer les instruments indiens rares et précieux de la Collection de l'éminent folkloriste rendent ce livre presque inabordable aux studieux, réduits à le chercher — avec peu d'espoir de succès — dans les bibliothèques du Royaume d'Italie.

Qu'il soit permis d'émettre, dans les colonnes de la *Rivista Musicale d'Italia,* le vœu sincère, que le livre de feu le Major Day soit rendu accessible à tous les intéressés, par une édition moins luxueuse et plus profitable aux progrès de l'archéologie musicale et de cette science moderne par excellence, le folklore, qui, en faisant la lumière sur l'origine commune et les rapports des divers groupes de la grande famille humaine, concourent à leur manière, en secondant efficacement les efforts des congrès officiels, à faire avancer le règne de la concorde et de la paix.

Venise, 14 avril. E. DE S.-A.

*** Augusto Winding, compositore e direttore del Conservatorio di musica di Kopenhagen.

*** Franz Blasek, professore al Conservatorio di Praga. Bende e Dworak furono suoi allievi.

*** De Kontski, il decano dei pianisti, nato a Cracovia nel 1817.

*** Enrico Hehrlich, pianista, compositore, insegnante e critico assai in vista a Berlino, nato nel 1822.

*** Franz von Janner si uccise il 22 febbraio a Vienna. Fu direttore del *Ring-Theater*, dell'*Opera imperiale* e del *Carl-Theater*. Era nato a Vienna nel 1832.

*** Carlo Bechstein, il noto fabbricante di pianoforti; nato a Gotha nel 1826.

*** Franz Edler v. Gernerth, giurista e compositore, autore di notevoli articoli sulla musica.

*** Nicola Dumba, mecenate dei musicisti; nato a Döbling presso Vienna il 24 luglio 1830. Nella sua villa di Tattendorf ebbero luogo le prime prove del *Tristano*. Fu amico di Strauss, Goldmark e Brahms. Lasciò la sua collezione di autografi di Schubert alla *Società degli amici della musica* di Vienna. A lui si deve il monumento a Schubert eretto a Vienna nel 1872.

*** Edwin George Monk, rinomato autore di inni sacri inglesi, nato nel 1819.

ELENCO DEI LIBRI

ITALIANI

Annuario dell'arte lirica e corcografica italiana. II annata, 1898-99, a cura di G. A. Lombardo. In-8° fig. — Milano. Tip. degli Operai. — L. 6.

Cameroni A., *Lorenzo Perosi e i suoi primi quattro Oratorii.* In-16°, con ritratto e fac-simile. — Bergamo, 1899. Tip. Bolis. — L. 2.

Colombani A., *L'Opera italiana nel secolo XIX.* In-4°, con fig. e tav. — Milano. Tip. del *Corriere della sera.*

Niccoli P., *Una corsa nel regno della musica.* In-8°. — Castelfiorentino, 1900. Tip. Giovannelli e Carpitelli. — L. 1.

FRANCESI

Bruneau A., *Musique d'hier et de demain.* In-18°. — Paris. E. Fasquelle. — Frs 3,50.

Dalcroze J. E., *Le cœur chante. Sensations d'un musicien.* 1 vol. in-16°. — Paris. Fischbacher. — Frs 3,50.

Girandet E., *Traité de la danse. Grammaire de la danse et du bon ton à travers le monde et les siècles.* — Paris, chez l'auteur. — Frs 3,50.

Parville R., « *Thyl Uylenspiegel* ». Drame lyrique en 3 actes et 4 tableaux. Musique de J. Blockx, paroles d'H. Cain et L. Solvay. Résumé du poème, analyse thématique, etc., etc. In-12°. — Bruxelles. Balat. — Fr 1.

Saint-Saëns C., *Portraits et souvenirs.* 1 vol. grand in-18°. — Paris. Soc. d'édit. artist. — Frs 4.

TEDESCHI

Arensky A., *Kurzer Leitfaden zum praktischen Erlernen der Harmonie.* Gr. 8°. — Leipzig. P. Jurgenson.

Bergner W., *Choral- u. Präludienbuch nebst Modulationen u. Interludien, m. liturg. Beilagen im Anschluss an die neue Agende vom J. 1897...* In-4°. — Riga. P. Neldner.

Bordt L., *Die Psalmtöne, nebst Falsibordoni.* In-8°. — Berlin. R. Sulzer Nachf.

Breitkopf u. Härtel, *Sammlung Musikwissenschaftlicher Arbeiten v. deutschen Hochschulen.* 3. Bd. Gr. 8°. — Leipzig. Breitkopf u. Härtel.

Heitner R., *Biographisch-bibliographisches Quellen-Lexicon der Musiker u. Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zum Mitte der 19. Jahrh.* Gr. 8°. — Leipzig. Breitkopf u. Härtel.

Heller M. P., *Elementarlehre der Musik in kurzer u. leich-fasslicher Form.* Gr. 16°. — Berlin. H. R. Krentzlin.

Herzog I. G., *Vorspiele zu 192 Choralmelodien.* — Essen. C. D. Baedeker.

Huber A. u. J. Pressl, *107 praktische Beispiele u. Uebungsaufgaben zur allgemeinen Musiklehre.* Gr. 8°. — Wien. C. Gresser u. Co.

Johne R., *Das Musik-Diktat. Leitfaden f. den Unterricht.* Gr. 8°. — Hildburghausen. Gadow. u. Sohn.

Joss V., *Friedrich Wieck u. sein Verhältniss zu Robert Schumann.* In-8°. — Dresden. O. Damm.

Knabe A., *Choralbuch zum evangelischen Gesangbuch f. Rheinland u. Westfalen f. Kirche, Schule u. Haus.* Gr. 4°. — 2. Aufl. Soest. Ritter.

Kofler L., *Die Kunst des Atmens als Grundlage der Tonerzeugung f. Sänger, Schauspieler, Redner, Lehrer, Prediger, etc.* Gr. 8°. — Leipzig. Breitkopf u. Härtel.

Metz K., *Das deutsche Kunstlied.* In-8°. — Leipzig. C. Merseburger.

Polak A. J., *Ueber Zeiteinheit in Bezug auf Konsonanz, Harmonie u. Tonalität. Beiträge zur Lehre der Musik.* Gr. 8°. — Leipzig. Breitkopf u. Härtel.

Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft. Gr. 8°. — Leipzig. Breitkopf.

Sängerhalle, die. Allgemeine deutsche Gesangszeitg f. das In- und Ausland. Gr. 4°. — Leipzig. C. F. W. Siegel.

Schroeder C., *Katechismus des Dirigierens u. Taktierens, f.* — Leipzig. M. Hesse.

Schultz D., *Mozarts Jugendsinfonien.* Gr. 8°. — Leipzig. Breitkopf.

Schuré E., *Erinnerungen an R. Wagner.* In-8°. — Leipzig. Breitkopf.

Tomicich H., *Welches Werk R. Wagners halten Sie f. das beste?* In-8°. — Triest. C. Schmidl.

Verzeichniss der bis jetzt im Druck erschienenen Compositionen von Nicolai. Gr. 8°. — Leipzig. Leuckart.

Widmann F., *Gehör- u. Stimmbildung. Eine auf physiolog., psycholog. u. pädagog. Untersuchgn. u. Beobachtgn. gegründete Anleitg. zur Pflege des Gehörs u. der Stimme.* Gr. 8°. — 2. Aufl. Leipzig. Merseburger.

Wiedermann F., *Drei Choralvorspiele f. Orgel, zum gottesdienstl.* In-4°. — Essen. G. D. Baedeker.

INGLESI

Bie O., *History of the Pianoforte and pianoforte players.* In-8°. — New-York. Dutton. — L. 6.

Chapin A. A., *Wotan, Siegfried, and Brünhilde.* In-12°. — New-York. Harper. — L. 1,25.

Harding H. A., *Three Hundred and Fifty questions on the form and Tonality of Beethoven's Pianoforte Sonatas.* — London. Novello.

Lahee H. C., *Famous violinists of to-day and yesterday.* In-12°. — New-York. Page. — L. 1,50.

Wagnalls-M., *Stars of the Opera: a description of twelve operas and a series of personal sketches, with interwiews.* In-12°. — New-York. Funk and Wagnalls. — L. 1,50.

ELENCO DELLA MUSICA

Autori moderni.

Armstrong William D. — *Choral Mass in* G. — Boston. Oliver Ditson Company.

Lo stile corale a semplice successione d'accordi, senza la varietà melodica delle voci, propria del vero stile polifonico, degenera, quando non vi soccorre originalità di pensiero, in monotonia. Ci sembra che il compositore non sia riuscito ad evitare questo difetto.

Bossi M. Enrico. — *Sonata*, per violino e pianoforte. — Breitkopf e Härtel.
Op. 84. *Adagio*, per violino ed organo.
Op. 89. *Romanza*, per violoncello o viola con accompagnamento di p.forte.
Op. 99. Quattro pezzi in forma di *Suite* per violino e pianoforte.

La ristampa di questi pezzi, fra i quali la sonata dedicata a Teresina Tua tiene un posto nobilissimo fra la produzione contemporanea, è un fatto eloquente, e ce ne rallegriamo col forte musicista.

D'Albert Eugen. — Op. 20. *Concerto* in *Do magg.*, per violoncello, con accompagnamento d'orchestra o pianoforte. — Leipzig. R. Forberg.

Quanto a forma il compositore ha cercato di dare unità alle tre parti del concerto: l'*Adagio* s'attacca felicemente al primo tempo, e nel terzo rientrano motivi del primo. Quanto a inspirazione il D'Albert ci ha delusi; egli poteva fare assai meglio; la prima e la terza parte sono deboli e senza sapor di modernità; l'*Adagio* si sostiene di più.

Draeseke Felix. — Op. 69. *Scene* für Solo-Violine mit Pianoforte-Begleitung. — Leipzig. Rob. Forberg.

Marangoni Ernesto. — *Canti* di G. Leopardi. — Firenze. G. Venturini.
La foglia. - Il passero solitario.

Parker Horatio W. — Op. 49. Trois morceaux caractéristiques pour piano: *Conte sérieux. - La Sauterelle. - Valse gracile.* — Leipzig. Cincinnati. The John Church Company.

Il valzer è il pezzo più accettabile; gli altri appartengono a genere leggero.

Perosi D. Lorenzo. — « *O sacrum convivium* ». Mottetto a 4 voci virili. — Torino. M. Capra.

Melodie sacre (Pubblicazione a dispense il 25 d'ogni mese; gli abbonamenti si ricevono presso il ricapito delle *Melodie sacre* in Milano, via delle Ore, 16. - Can. Andreoni).

Rheinberger Josef. — Op. 193. *Sonata* per organo. N. 19, in *Sol minore.* — Leipzig. Rob. Forberg.

Segnaliamo l'*Andantino* svolto su una melodia provenzale antica; nelle altre due parti il Rheinberger non dice nulla di nuovo, e la presente sonata sta, in confronto ad altre di gran pregio, in seconda linea fra l'esuberante produzione del compositore.

Strauss Richard. — Op. 44. *Zwei grössere Gesänge für eine tiefere Singstimme mit Orchesterbegleitung.* — Leipzig. Rob. Forberg.

N. 1. *Notturno* (testo di Rich. Dehmel).
N. 2. *Nächtlicher Gang* (Friedr. Rückert).

È il caso di dire: quand'anco sotto al titolo non fosse scritto il nome del musicista, non esiteremmo ad indovinarlo; solo R. Strauss può aver creato queste due opere, tanto personale n'è la concezione e vivace la fantasia: vi è tutto Strauss. Anzichè agli ultimi *Lieder*, s'accostano nello stile ai poemi sinfonici; l'accompagnamento orchestrale è, per importanza della trattazione tematica, vera sinfonia. Il *Notturno* conta fra le più geniali pagine del nostro musicista; quadro incantevole per fioritura melodica, per la ricerca preziosa delle armonie, per lavoro polifonico e finezza d'istrumentazione, per l'unità dell'opera d'arte; come felice espressione del sentimento poetico basti ricordare il fascino della melodia alle parole: « Der mich umflochten wie ein Band, dass meine Blüte nicht zerfiel und dass mein Herz die Sehnsucht fand, die grosse Sehnsucht ohne Ziel », che, completa o fusa con altri motivi, domina e vien sempre più gradita ad ogni ritorno.

In perfetto contrasto sta il secondo canto *Nächtlicher Gang:* « Sventolano le bandiere nella tempesta di notte, scricchiolano le ardesie del campanile, fischia il vento ..... » ; siamo in piena musica descrittiva. Lo Strauss ci presenta una di quelle forti pitture che ci han sorpreso nel *Don Chisciotte* e in *Una vita d'eroe.* Però non tutta la critica gli si dimostra favorevole e l'asseconda in questo suo indirizzo. Lo Strauss, il maggior colorista dell'orchestra che si conosca, riuscì, dopo Berlioz e Wagner, ad esser originale e nuovo; mentrechè Wagner si vantava conservatore nell'arte di strumentare, e dopo il *Tristano* parve raccogliersi e cercare maggior semplicità, lo Strauss s'accosta agli ideali di Berlioz, e tutte impiega le risorse dell'orchestra odierna; infatti, per la combinazione dei timbri l'orchestra sua suona diversa, si direbbe vi siano strumenti non prima conosciuti. Ne dia un'idea la composizione dell'orchestra nel *Nächtlicher Gang*: 2 ottavini, 4 flauti, 2 oboi e corno inglese, 3 clarinetti, 2 fagotti e contrafagotto; 6 corni, 4 trombe, 3 tromboni e basstuba, arpa e tutti gl'istrumenti a percussione, timpani, gran cassa, piatti, tamtam, castagnette, ecc. — L'impiego frequente degli strumenti con sordina, l'asprezza dell'armonia e nel cozzo degli ara-

beschi contrappuntistici, tutto concorre a rendere caratteristico il quadro; il soggetto non consentiva colla varietà melodica del *Notturno*, però il tema fondamentale « Es muss doch zur Liebsten gehen » attraverso il continuo modulare regge bene l'intero pezzo senza dar segno di debolezza. L'esperienza insegna a diffidare della musica a grandi effetti; a fissar la nostra impressione occorre udirla eseguita.

D'entrambi i pezzi è anche pubblicato l'accompagnamento ridotto per p.forte.

Autori antichi.

Händel G. F. — Cinque pezzi trascritti per pianoforte da Giuseppe Martucci. — Leipzig e Milano. Carisch e Jänichen.

Minuetto. - Giga. - Siciliana. - Gavotta. - Musetta.

Trascrizioni ben gradite che, salvandoci dalle dozzinali riduzioni, gioveranno al volgarizzamento delle graziosissime pagine di Händel.

Martini P. Giambattista. — *Aria* con variazioni, estratta dalla *Sonata* in *Do*. Riduzione per organo di M. Enrico Bossi. — Torino. M. Capra.

Mendelssohn F. — Op. 114. *Duo* concertant en *Ré min.* pour Clarinette en *Si bem.* et Bassethorn, avec accompagnement de piano. Transcription pour deux Clarinettes (en *Si bem.*) par L. Grisez. — Paris. Alph. Leduc.

GIUSEPPE MAGRINI, *Gerente responsabile.*

TORINO — VINCENZO BONA, Tip. di S. M. e de' RR. Principi.

✦ MEMORIE ✦

Pensieri sulla storia della Musica

(Continuaz., V. vol. VII, fasc. 2°, pag. 294, anno 1900).

Capitolo III.

Svolgimento storico della forma nella musica legata alla parola.

Mentre la musica pura, seguendo con sicurezza la sua via, si preparava a conquistare il suo alto ideale in molteplici forme sopra le quali domina, come corona del genere, la sinfonia beethoveniana, la sua sorella, la musica (come dicemmo sopra) applicata, ossia legata alla parola, si avanzava per vie più tortuose, piene d'inciampi che le rendevano estremamente malagevole ogni passo. Essa aveva cominciato, come s'è visto, quasi senza forma propria nel canto gregoriano; senz'armonia, senza un disegno veramente melodico. Tutto si riduceva all'espressione che la successione dei suoni di una scala (per altro ben definita) col suo salire e discendere aggiungeva alla parola. Ma presto questa successione di suoni cominciò ad acquistare un significato più intimo e tutto suo; e io credo che, specialmente nel popolo, la cosa doveva andare differentemente che nella chiesa. Questa si atteneva più strettamente ad una specie di canto declamato; mentre, presso il popolo, dovevano già spuntare melodie più o meno indipendenti dal testo e perciò più propriamente musicali.

Vediamo infatti, già prima del canto gregoriano, sul principio del V secolo, S. Agostino, nel suo zelo ascetico, quasi scandolezzarsi del canto troppo musicale nelle chiese e desiderarlo ridotto a poco più che una semplice declamazione come egli stesso aveva udito in Milano sotto la direzione di S. Ambrogio. E, d'altra parte, il Dommer nel suo *Manuale di storia musicale* (pag. 131) cita l'elegia di Faidit in morte del Re Riccardo, dove domina la tonalità di *Re min.* col suo relativo *Fa magg.* in senso tutto moderno.

Il popolo, io penso, mentre possiede quella inconscia spontaneità d'invenzione che, in tutti i tempi gli hà fatto divinare e in parte realizzare ogni nuovo ideale artistico, tuttavia non può portarlo a quella perfezione che è riservata esclusivamente al genio di un individuo. — Tutto un popolo cercò, presentendola, l'idealità plastica delle forme umane; ma solo un Prassitele e un Fidia videro intiero e realizzarono quell'ideale. Così altri popoli cercarono nelle purissime linee del disegno rese più intime dal colore, l'espressione ideale dell'animo umano: ma pochi individui videro anche qui tutta quella idealità e seppero fissarla su di una tela.

Cosí ancora accadeva per la musica; il popolo presentiva la musica; se non che le difficoltà che quest'arte offriva alla realizzazione, erano straordinarie; senza confronto più ardue di quelle che si erano incontrate nella scultura e nella pittura. Queste arti idealizzavano le forme umane; e le forme umane, nella loro realtà individuale, erano avanti agli occhi di tutti. Non così per la musica; le forme che essa doveva seguire, i mezzi per esprimerle, tutto doveva inventarsi; nulla era dato dalla natura; l'uomo doveva trovare e cavare ogni cosa dal suo intimo. — Persino il modo di fissar questi nuovi prodotti dello spirito, i pensieri musicali (senza di che ogni progresso diviene quasi impossibile) offriva nuove e complicatissime difficoltà quali non si erano incontrate nella scrittura della parola. Basta aver qualche notizia della storia della scrittura musicale per apprezzar giustamente il quale e il quanto del lavorìo fatto per trovare alla fine un modo onde fissare convenientemente elementi così differenti come il ritmo, il tono e la polifonìa.

Per queste ragioni la musica, la vera e grande musica, non poteva fare i primi passi che penosamente; mentre il popolo, pago nella sua naturale mediocrità, produceva già alcune forme che, non adatte e

indegne dei grandi sentimenti, convenivano però ai suoi. — Questo spiega come anime elevate, quali un S. Agostino, potessero riguardare la musica, se non altro, con sospetto; poichè i primi veri frutti di musica propriamente detta (e cioè formata) dovevano trovarsi allora soltanto presso il popolo. E ciò, semplicemente perchè quello che il popolo può dire non è mai al disopra di un livello comune e cioè non elevato; mentre i grandi pensieri richiedono anche forme che solo una lunga serie di tentativi, prepara e realizza infine nel genio di un individuo straordinario.

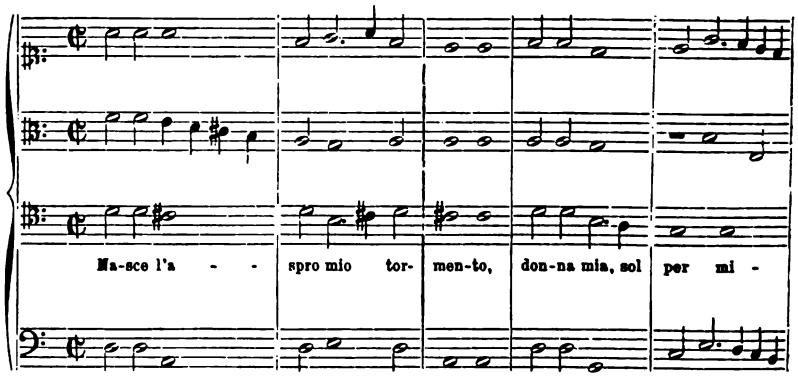
Noi non sappiamo della musica popolare del V secolo; ma la testimonianza di S. Agostino ci fa sospettare con pieno fondamento lo stato delle cose al suo tempo. — Presso il popolo, musica semplice ma guidata dall'intuito musicale spontaneo; presso la classe colta, frutti imperfetti di inspirazioni artistiche, guastati da dottrine arbitrarie o male applicate. Come è noto, tutto il Medio Evo, da Boezio in poi, si divertì a costruire teorie musicali tanto complicate quanto confuse basandosi sui pochi frammenti lasciatici dai teorici greci, ed è anche noto come tali pregiudizi furono per la musica un grave impaccio contro il quale essa dovette lottare lungamente.

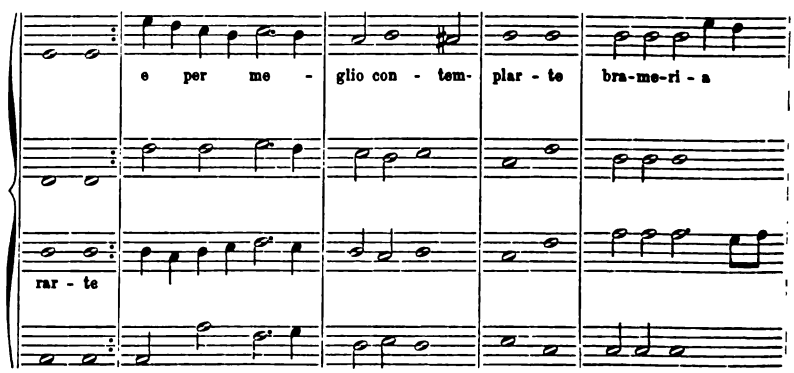
Ma, per saltare tanti secoli oscuri, e venir più vicino a noi, io voglio citare qui una *Frottola* di Francesco d'Ana, il quale, anteriore di quasi un secolo al Palestrina, ci dà un disegno musicale di tale nettezza e simmetria che colpisce.

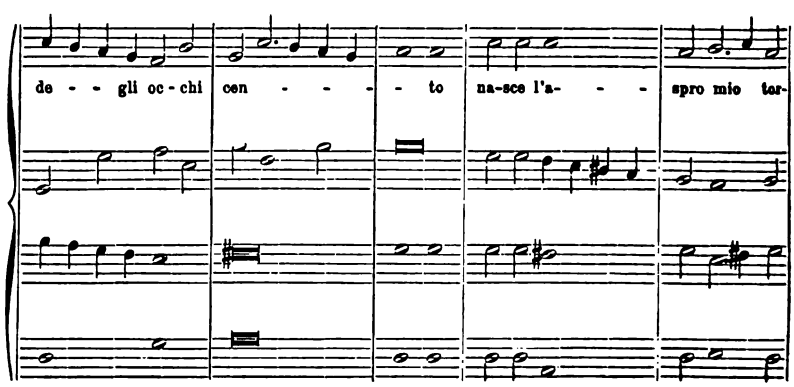
Francesco d'Ana, se lo paragoniamo al Palestrina, non merita altra qualifica che quella di mediocre; eppure questa breve composizione ha una chiarezza e proporzione di forme che si ricercherebbe invano nel Palestrina. Perchè? Appunto perchè il Palestrina era un grande e il d'Ana un mediocre. Le forme del d'Ana sono, è vero, chiare e proporzionate, ma meschine e convenienti ad una canzone mondana e del tutto indegne degli ideali di un Palestrina. E per confermar quanto dico, osservo che anche il Palestrina, nella sua musica di soggetto leggero, ha una forma più precisa e simmetrica che nelle ispirazioni religiose. — La musica alta, la vera musica con le sue forme grandi sì, ma chiare e determinate, aveva ancora molto cammino da fare.

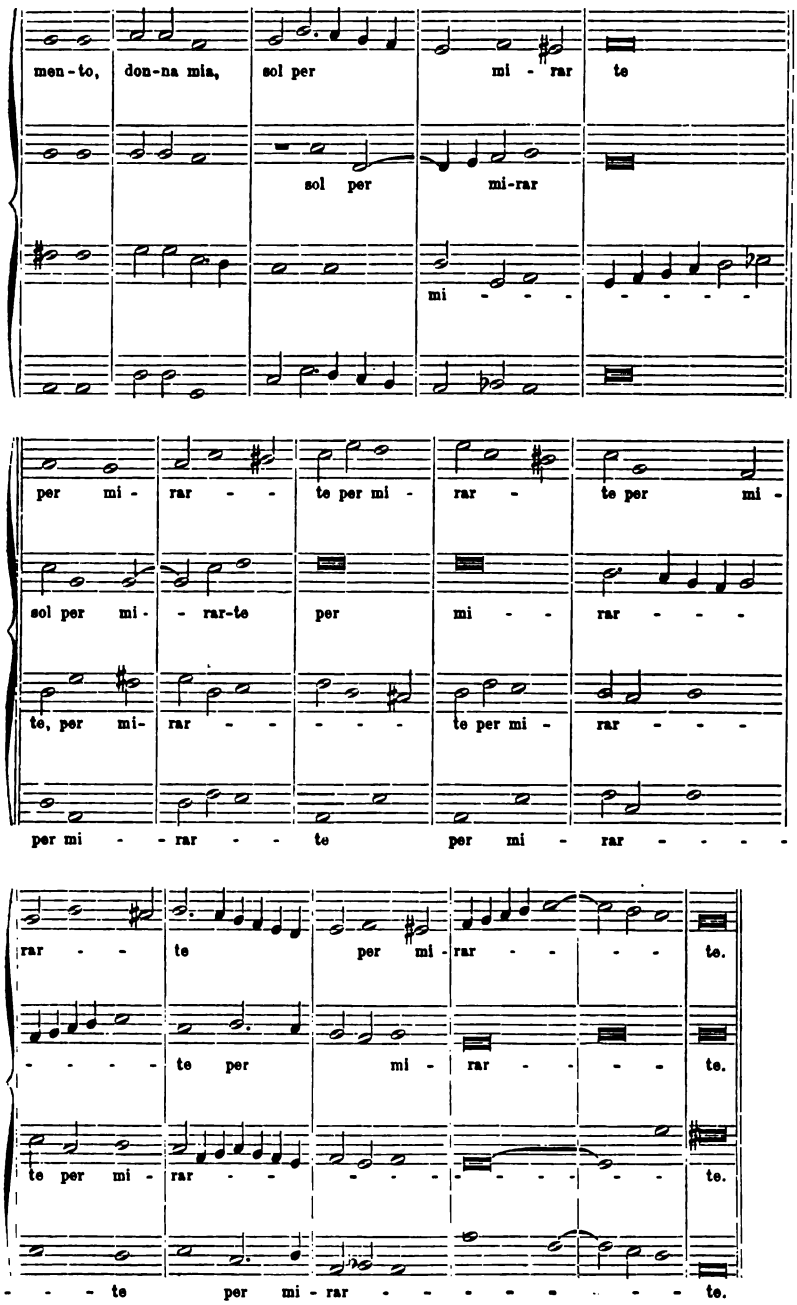
Ecco la *Frottola* del d'Ana:

Mosso.


Na-sce l'a - - spro mio tor- men-to, don-na mia, sol per mi -


e per me - glio con - tem- plar - te bra-me-ri - a
rar - te


de - - gli oc - chi cen - - - - to na-sce l'a- - - spro mio tor-


men-to, don-na mia, sol per mi - rar te
sol per mi-rar
mi - - - - - - - -
per mi - rar - - te per mi - rar - te per mi -
sol per mi - - rar-te per mi - - rar - - -
te, per mi- rar - - - - - te per mi - rar - - -
per mi - - rar - - te per mi - rar - - - -
rar - - te per mi - rar - - - - te.
- - - - te per mi - rar - - - - te.
te per mi - rar - - - - - - - - - - - te.
- - - te per mi - rar - - - - - - - - te.

Abbiamo una prima parte che modula alla 5ª con replica; breve intermezzo; ritorno al primo tema e una *coda*. Il ritmo di tre battute, solo accresciuto elegantemente di una quarta alla fine dell'intermezzo, per far meglio gustare la rientrata del primo tema, il quale nella chiusa vien prolungato anch'esso di una battuta. La coda, cangiando il ritmo di dispari in pari, rende anche più netta la distinzione delle parti della composizione (1).

Abbiamo così, sulla fine del quattrocento, la forma divenuta poi tanto usuale in molti generi di composizioni tanto vocali che istrumentali. Tutte le cosí dette Frottole, come anche le Canzoni e simili composizioni mondane, mostrano più o meno linee facilmente riconoscibili e simmetria di modulazioni. (Cfr. Ambros, II, in fine).

In luogo del procedere indefinito di tema in tema accompagnato da contrapunti tolti o no dagli stessi temi, abbiamo una costruzione con parti che, sebbene distinte, si richiamano l'una con l'altra; l'una suppone l'altra, abbiamo insomma *un tutto*; cosa che nella musica religiosa, dai fiamminghi alla scuola veneta ed alla romana, compreso il grande Palestrina, si trova assai raramente o almeno giammai con tale precisione. — Fu questo un grandissimo passo: poichè esso metteva la musica sull'unica strada che poteva condurla, come infatti la condusse, alla perfezione. Ed è da notarsi che questo bisogno di un disegno, di un rapporto fra le parti, in una parola, il bisogno di forma e di unità (giacchè quella non è possibile senza questa) si manifestava già nella musica vocale fin da quando non c'era traccia (si può dire) di musica istrumentale; giacchè le prime danze istrumentali francesi sono, secondo il Dommer, della prima metà del cinquecento. Si manifestava, dico, anche là dove potrebbe sembrare non trovarsi necessità di altro legame fra le parti dell'invenzione musicale, fuori di quello offerto dalle parole. Ma i musicisti veri sentivano che questo non bastava e, come abbiamo veduto sopra, i loro sforzi per giungere a concatenare e fondere in un tutto le concezioni musicali, sono evidenti nei grandi maestri tanto fiamminghi che italiani. Josquin de Près e Palestrina lo provano abbastanza.

---

(1) Insieme alla *Frottola* del D'Ana potrebbe citarsi la bella canzone di Josquin nello stile popolare: *Adieu, mes amours*. La sua forma è perfettamente simmetrica. Tuttavia il ritmo non ha la nettezza di quella del D'Ana.

Ma furono specialmente gl'Italiani che portarono nella musica il disegno, il periodare e la simmetria. E come gl'Italiani, veri eredi della coltura greco-latina, ebbero sempre maggior simpatia per la plastica che per un esclusivo immergersi nell'intimo di un mondo puramente psichico, così la loro musica crebbe appoggiandosi con predilezione alla parola, modellandosi sopra forme limitate e nette quali si convengono appunto alla parola musicata. Poichè la musica pura ha questo di proprio: che l'intensità e la profondità del sentimento le rende possibile, anzi necessario, lo estendersi in dimensioni che sarebbero assurde in una poesia puramente lirica. Togliete il racconto e ditemi quale squarcio lirico possa raggiunger le dimensioni di una sinfonia di Beethoven! — La musica accompagnata da un testo, rimase per questa ragione, in forme più circoscritte e, se vuolsi, anche più trasparenti e contribuì potentemente, sotto l'influenza del genio italiano (che dalla metà del 500 a tutto il 600 dominò assoluta il mondo intiero musicale) a portare in ogni genere di musica quella chiarezza, precisione e simmetria di forme che insegnò alla Germania la via che essa percorse poi così gloriosamente.

Se non che questa stessa precisione di linee ricercata dagli Italiani, doveva presto, trasportata nel dramma musicale (creazione tutta italiana) portare nuovi imbarazzi. I due elementi, le parole e la musica, non si fecero a lungo buon viso, e, non appena la musica fece sentire la propria individualità e si affermò con forme e leggi sue proprie, cominciarono i dissidi e due tendenze principali divisero i musicisti. — Alcuni, attratti più dal senso della parola, vollero vedere in questa l'elemento principale nel difficile connubio; altri, più sensibili alla bellezza del disegno musicale, eran disposti piuttosto, per amore di questo, a sacrificare la sua compagna.

Finchè il sentimento religioso, col suo esclusivismo lirico aveva dominato l'uomo e rivolto a sè ogni produzione del suo spirito, la lotta non si era fatta troppo sentire. Il testo si librava in un'altezza ove la varietà e il contrasto delle passioni si uguagliava sotto un unico sentimento trascendente. La musica, come un'onda placida e maestosa, si estendeva sulle coscienze; essa dominava. Ma quando dopo gli umanisti, col rinascimento, gli uomini cominciarono a rivolgere gli occhi in terra e a vedere le cose e la vita in tutta la loro molteplice varietà e nella lotta che le agita, allora il dramma risorse

e gran parte degli artisti e con essi il pubblico, vollero godere dello spettacolo della vita ritratta nelle forme dell'arte, piuttosto che perderla di vista nella contemplazione dell'Eternità.

Il divino Palestrina non aveva ancora chiuso gli occhi alla luce in Roma, quando nella Casa Bardi in Firenze si raccoglievano già i fautori di un nuovo indirizzo artistico.

Jacopo Peri fiorentino, Giulio Caccini romano (i due primi a tentare con frutto la nuova via del dramma musicale), oltre una schiera di dilettanti e di eruditi quali Pietro Strozzi, Vincenzo Galilei, il padre del fisico, il Chiabrera, il Rinuccini, Girolamo Mei e sopra tutti lo stesso Giovanni Bardi, appassionato cultore e fautore delle « nuove musiche » come allora si diceva, s'intrattenevano nelle sale di Casa Bardi in « infiniti ragionamenti » sulla musica presente e antica e futura. Perchè, tutti imbevuti di Platone e di Aristotele, fanatici fino alla cecità per le glorie della Grecia, non si permettevano neppure un dubbio sulla assoluta eccellenza della musica greca; come se, per sostenere tale giudizio, avessero avuto sotto gli occhi intiere partiture di Sofocle e di Euripide, quando invece, se oggi non possediamo di tal musica che miseri frammenti, alla fine del cinquecento se ne conosceva certamente anche meno di oggi.

La coltura classica, sempre più diffusa, aveva fatto sentire tutta la grandezza semplice e schietta delle creazioni tragiche della Grecia; e, perchè sapevasi che la musica aveva nobilmente idealizzato le concezioni di Eschilo, di Sofocle e di Euripide, si volle ritentare la prova. Ma mentre i Greci (come oggi è provato) avevano portato sul teatro vera musica, in Firenze, sotto l'influenza del Rinuccini, del Chiabrera e di altri letterati, ma sopratutto di Vincenzo Galilei e del Conte Bardi, il principio che la musica non dovesse essere altro che un colorito della parola per modo che questa dominasse sovrana non solo col suo discorso ma eziandio col suo ritmo, fu elevato a dogma indiscutibile.

Il Caccini, musicista colto ed allevato alla scuola del contrappunto fiammingo e in quella romana, fu completamente guadagnato alle nuove idee ed egli stesso scrive di aver più appreso dai « dotti ragionari della virtuosissima Camerata dell'Ill.mo Signor Giovanni Bardi, che in più di trent'anni non aveva fatto col contrappunto ». E tutto ciò semplicemente perchè si era persuaso che nella musica vocale

la parola dovesse regnare dispoticamente, riducendo la sua compagna ad un povero recitativo. I riformatori, con la Camerata di Casa Bardi alla testa, non risparmiavano il ridicolo e il sarcasmo contro la « musica moderna » come essi chiamavano la scuola della polifonìa che risplendeva appunto in quegli anni in tutto il suo fulgore nel grande astro prenestino. Alla « musica moderna » contrapponevano quella che essi credevano (e non era) greca. Il contrappunto e la musica polifonica, perchè non lasciava che difficilmente intendere le parole, divenne in un tratto « barbara » e, come tale, degna di dover esser bandita, anzi dimenticata, anzi, se fosse stato possibile, annichilita del tutto, senza lasciar traccia di sè. L'odio contro la musica si estese agli autori; e, perchè veramente creatori della polifonìa e del contrappunto erano stati i maestri fiamminghi, questi divennero il bersaglio delle più acerbe critiche o piuttosto diatribe di insulti. Perfino i loro nomi, come Hobrecht, Okeghem, furono oggetto di scherno. « Nomi da far sbigottire un cane », dice il Berni.

Come accade quasi sempre ai riformatori, la nuova scuola non aveva un concetto chiaro di quel che voleva. Era l'individualismo (sebbene idealizzato) che succedeva all'impersonalità del coro. Era il dramma umano che si sostituiva alla contemplazione religiosa; la scissione era più profonda che una semplice differenza di principî musicali e da ciò nasceva la violenza della discussione, l'antipatia irreconciliabile che inaspriva le due parti.

Ma, lasciando da un lato l'importanza etica della questione e tornando alla musica, c'era del vero presso ambedue le scuole. Vero era che con i principî della musica polifonica, il dramma era impossibile; ma vero era anche che la musica religiosa, in tutta la grande epoca dai fiamminghi alla scuola romana, non aveva mai fatto nè voluto fare un dramma; ma quel che aveva voluto, l'aveva ottenuto, sebbene non avesse ancora raggiunto quella piena bellezza che nasce dalla corrispondenza delle parti in un tutto armonioso e completo; colpa certo non degli artisti, ma delle umane cose, le quali, per crescere, hanno sempre bisogno di tempo e lavoro.

Che un inconscio impulso spingesse questi riformatori verso un ideale serio quale era la creazione del dramma musicale e cioè (mi s'intenda bene) rivestito da musica e non da semplice recitazione cantata, è provato, secondo me, dal fervore stesso col quale la causa

era propugnata e dal favore che simili tentativi trovavano in una cerchia sempre più vasta di ammiratori. Poichè le teorie che il Bardi, il Galilei, il Doni, e tanti altri avanzavano, erano in conclusione del tutto assurde; ed avrebbero, se fosse stato possibile realizzarle, portato nè più nè meno che la morte nella musica.

Loro esclusiva preoccupazione era il far bene intendere le parole, lasciando al ritmo del verso un dominio assoluto.

La questione della fusione dei due ritmi è anche oggi non indifferente; qui basterà osservare che, per lo meno, l'uno può non distruggere l'altro. Ma certamente, riducendo la musica, come volevano i riformatori fiorentini, ad un semplice continuo recitativo che non abbia altro scopo che l'accentuare con maggiore enfasi le modulazioni della voce nel parlare, le si faceva fare un passo non avanti, ma indietro; anzi molto indietro. Si tornava in fondo (a parte il carattere) al canto gregoriano; anzi anche più indietro poichè le melopee gregoriane hanno sempre qualche cosa, sia nel sentimento, sia nella linea, che le raccoglie in un pensiero unico; mentre il declamato del Peri e del Rinuccini è di una aridità di una monotonia desolante e si dura veramente fatica a credere all'interesse che il pubblico prendeva a siffatte recitazioni. Se non chè il pubblico, in un certo modo, più che sentire, presentiva; ed il futuro dramma musicale che, come suol dirsi, era nell'aria, illuminava gl'intelletti facendo vedere in quei primi tentativi, pieni di falsi preconcetti, più quello che si sarebbe fatto poi che quello che in realtà si faceva.

Il concetto che il Bardi, il Galilei e i loro proseliti, si facevano della musica, era in fondo quello che presso a poco se ne fanno sempre i così detti letterati. Sembra che il gusto per il ritmo e per l'armonia delle parole escluda quello per la musica; ed a questa osservazione (che più volte io ho potuto fare personalmente e che, dagli scritti, credo potere estendere anche al passato, e sopratutto al cinquecento) si rannoda anche l'altra, che poesie veramente perfette in senso letterario non furono mai potute musicare con successo, cominciando dal brano del conte Ugolino musicato dallo stesso V. Galilei. Quello che una poesia può dire, lo dice con i suoi mezzi, col suo ritmo speciale, con la successione dei suoni sillabici e con la posizione stessa delle parole relativamente ai concetti. Cose tutte che, dalla più lieve alterazione sono totalmente annientate. E tale sarebbe

l'effetto della musica aggiunta ad una vera poesia letteraria. Egli è perciò che mai un verso di Dante o di Petrarca o di Leopardi potrà essere musicato. È quindi naturale che, quando un letterato parla di musica, intenda sempre tutto al più una specie di declamazione come era appunto quella propugnata dai riformatori fiorentini.

Ma quanto alla musica nel 1500 le cose stavano altrimenti. Che dopo un Palestrina, alcuni letterati venissero a dichiarar « barbaro » ciò che fino allora era stato fatto ed in nome di Platone e di Aristotele, interpretati alla cieca, credere di distruggere il lavoro di più di dieci secoli con qualche pagina di miseri recitativi, è cosa che muove il riso; e certamente non si possono leggere senza dispetto gli scritti del Galileo e del Doni, dove l'arroganza non è uguagliata che dalla superficialità.

Ma dimentichiamo il brutto per prendere il bello. Il dramma musicale, l'« Opera », era stata creata, ed Euterpe prendeva presto la sua rivincita contro i suoi baldanzosi persecutori obbligando i nuovi musicisti al laborioso còmpito di mandar d'accordo le due sorelle « musica e poesia », le quali in nessuna qualità mostrarono tanto evidente questa parentela, quanto nella ugual gelosia con la quale ciascuna volle tener fermo ai proprî diritti. Se non che il favore del pubblico si dichiarò per la musica e, alla barba di Platone e di Aristotele, i diritti conculcati della non so s'io dica rivale o sorella, non trovarono che modesti difensori i quali andavan ripetendo senza frutto i dogmi di casa Bardi. Il pubblico voleva sì il dramma musicale, ma lo voleva appunto *musicale;* ossia voleva musica e non recitativi; e, dopo tutto ciò che era stato prodotto fino alla chiusa del secolo XVI, non era più possibile il prender per musica e contentarsi di quel che era dato dalle teorie della Camerata Bardi. Lo stesso Caccini, il fedele discepolo del Galilei e del Bardi, credette di seguire in tutto e per tutto le loro dottrine; ma, di fatto, se ne allontanò a poco a poco, trascinato sulla via che la musica doveva necessariamente percorrere, seguendo il suo naturale svolgimento.

Le teorie furono presto dimenticate e i musicisti cercarono nuove forme che regolassero l'andamento della monodìa. La monodìa, condizione principale del dramma, si appoggiò naturalmente sull'accompagnamento istrumentale (giacchè non era più possibile fare a meno della polifonìa) e, d'altra parte, il sentimento della concatenazione

degli accordi su di una scala, ossia la tonalità, si faceva sentire in un modo sempre più forte e determinato.

Già verso la metà del 500, nei primissimi drammi pastorali, sentendosi la necessità di lasciare un individuo cantar solo, si era ricorso all'espediente disperato di fargli cantare una delle parti di un madrigale affidando le altre ad istrumenti. Ma sulla fine del secolo, la melodìa prese un carattere spiccatamente differente da quello polifonico; il significato armonico divenne sempre più sensibile e la successione degli accordi basati su di una scala, dette finalmente origine al « basso continuo ».

La libertà di movimento e di espressione che un tale insieme tecnico offriva al solista, conveniva a meraviglia alle esigenze del dramma; o, per dir meglio, erano queste che avevano provocato l'invenzione di questa veramente « nuova musica ». Così il canto drammatico e l'opera crebbero e si estesero rapidissimamente in tutta Italia e fuori, appoggiandosi agli istrumenti; mentre la musica religiosa seguiva la sua via nello stile puramente vocale non tralasciando però di giovarsi a quando a quando anch'essa dei mezzi istrumentali.

Le forme nette e simmetriche verso le quali abbiamo veduto tendere spontaneamente la musica già prima del XVI secolo e di cui abbiamo dato un esempio con la *Frottola* del d'Ana, non tardarono a comparire anche sul teatro, in questo nuovo campo che si apriva all'arte dei suoni. La musica poteva aver cambiato indirizzo servendo di mezzo all'espressione di nuovi sentimenti; ma non poteva come musica rinunziare e non aveva infatti rinunziato a quei principî che sono essenziali, non ad essa soltanto, ma ad ogni arte; anzi ad ogni pensiero, ad ogni immagine che passi nella mente umana: intendo l'unità che rilega le differenti parti di un tutto.

Le basi gettate in Italia per questa nuova produzione intellettuale, l'opera, erano eminentemente artistiche. Caduti nell'oblìo in poco più di trent'anni i pregiudizi della Camerata Bardi, l'Opera usciva spontanea dal ginepraio della erudizione nella sua forma naturale, come una pianta vigorosa dagli sterpi che aveano minacciato di soffocarla.

Fino a quasi tutto il 500 la musica era stata in fondo esclusivamente lirica. Madrigali, canzoni, frottole, ecc., erano in sostanza musica lirica e sopra tutti questi generi dominava la lirica per eccellenza, la musica religiosa. Con gli ultimi anni del secolo XVI un

elemento nuovo nasce e si diffonde rapidamente: l'elemento drammatico. Il declamato o recitativo, di cui prima di quel tempo non si aveva idea, rende possibile lo svolgimento di un'azione drammatico-musicale e l'elemento lirico si concentra in alcuni punti culminanti, sotto forma di « arie » o di « cori », i quali, sebbene differenti nel carattere ed anche nella tecnica da quel che era stata la musica fino a tutto il 500, si accordano tuttavia con quella nel seguire quelle leggi che abbiamo stabilite come canoni fondamentali dell'arte musicale: il ritmo, la tonalità, lo svolgimento tematico, il ritorno dei pensieri. E non dirò solo « seguire » ma li faceva progredire e li rendeva sempre più fermi e luminosi. Poichè è un fatto indiscutibile che l'abbandono delle scale ecclesiastiche, il dominio quasi esclusivo delle due tonalità *maggiore* e *minore*, l'attenersi di un pezzo ad un tema principale, la sua forma e il periodare simmetrico, sono tutti frutti nati e cresciuti principalmente nel tempo della musica drammatica. Il contrasto di differenti affetti esigeva anche un principio ordinatore che legasse insieme sentimenti e disegni differenti, cosa che nella musica religiosa, perchè più uniforme, non si sentiva richiedere con uguale necessità. Il ritorno dei pensieri permetteva appunto questo succedersi in uno stesso pezzo, di sentimenti e di temi musicali differentissimi, ma che, in virtù della simmetria, si incastonavano, per dir così, in una forma, in un concetto unico.

Ho già accennato, a proposito della *Frottola* del d'Ana, ad un disegno che è poi divenuto molto comune. Salvo lievi modificazioni, lo ritroviamo in Marco da Gagliano, nel Cesti, e in altri; ma più nel Cavalli; i quali tutti, proseguendo per la via iniziata dal Monteverde, furono i veri creatori dell'Opera moderna.

Dal Monteverde ai nominati suoi successori, la forma fa in pochi anni passi giganteschi. Nel Monteverde non abbiamo ancora che tentativi di vera musica nettamente delineata; il suo comporre si muove quasi sempre secondo una specie di « arioso » o recitativo melodico, ardito, pieno di colore, di sentimento e di espressione ma, alla lunga, monotono; appunto perchè non assurge mai ad un un vero e completo disegno musicale. I suoi seguaci invece, e specialmente il Cavalli, giungono a darci, nei momenti convenienti, la musica nel vero e proprio senso della parola.

Io non posso qui, come vorrei, riportare quello che occorrerebbe perchè si possa giudicare *de visu* di quel che affermo.

Sono perciò costretto a rimandare il lettore alle collezioni dell'Ambros, del Torchi, del Parisotti e di altri; tanto più che da un solo o da un paio di pezzi non sarebbe possibile farsi un concetto esatto dello svolgimento e del progresso dell'arte.

***

Disgraziatamente così belli principî non avanzarono molto in Italia. Alla fine del 600 l'ambizione dei cantanti da una parte, dall'altra la leggerezza del pubblico che non ricercò più nell'opera che un futile passatempo, oltre alla deplorevole brama del successo immediato nei compositori, abbassarono l'opera ad una specie di merce di fabbrica che si riproduceva sempre simile per non aver più durata che quella di un successo tanto clamoroso quanto effimero; piaga questa che sembra innata nel carattere italiano, giacchè la rivediamo ai giorni nostri (mi si scusi la metafora) in florida putrefazione. Sarebbe incredibile il numero delle opere prodotte in Italia nella seconda metà del 600 e nel principio del 700 se non fosse sorpassato da quelle del tempo presente. Di tanta roba resta presso a poco niente; mentre che, se serietà di propositi si fosse accompagnata alla facilità e genialità di produzione, noi avremmo tenuto anche nel secolo XVIII quella palma che vedemmo passare alla Germania.

Per quanto in arte le questioni di patriottismo siano fuor di luogo, pure non si può senza rimpianto fare simili confessioni come quella che io trovo nel dotto ed interessante lavoro del Torchi (« *La Musica istrumentale in Italia nei secoli XVI, XVII e XVIII* », *Riv. Mus. Ital.*, anno IV, fasc. 4°) e che io, per amore della verità, riporto qui nelle sue proprie parole:

« La musica istrumentale italiana è stata la madre della musica
« istrumentale francese e tedesca, ha passato loro le sue forme, i
« suoi modelli . . . . . .
« l'ingegno italiano, così ricco di risorse, si esaurisce in una specie
« musicale che non sa o non vuole approfondire nelle sue conseguenze
« estreme; egli se ne stanca, ne sceglie un'altra. La musica tedesca
« viene dopo l'italiana nel processo di evoluzione storica; essa im-
« piega più tempo nello sviluppare una forma elaborando la quale
« con maggior costanza, e questo è un giusto compenso della natura,
« essa riesce a più grandi risultati ».

Fuori che nelle arti plastiche, così abbiamo spesso fatto noi: inventare e lasciare finire e godere agli altri il frutto e la gloria della nostra invenzione. Mentre col chiudersi del secolo XVII e all'aprirsi del XVIII in Italia la musica a poco a poco s'imbastardiva, perdendosi dietro ai gorgheggi e ai fronzoli dei cantanti e ai continui piagnistei amorosi tanto stucchevoli quanto falsi e convenzionali, — in Germania, sollevandosi sulle ali della religiosità, raggiungeva con G. S. Bach una grandezza, potenza e profondità da non sopportare altro paragone se non con le creazioni (di altro genere) di L. van Beethoven.

I migliori compositori italiani di questo tempo, il Corelli, i due Scarlatti, il Caldara, il Pergolese, il Marcello e lo stesso Lotti, che cosa ci dànno, in confronto dell'opera del Bach, se non tutto al più modeste creazioni?

Händel studia l'opera italiana; vi prende, come dice giustamente il Torchi, sfacciatamente quanto ne può prendere e riempie l'Europa della sua fama. Questo uomo di talento eclettico, che l'abitudine si ostina, non si sa il perchè, a voler collocare al fianco di Bach, è il più luminoso esempio di quello che possa la costanza di carattere e di lavoro accompagnato da facilità di assimilazione dell'opera altrui.

Tornando a Bach, vediamo in lui la chiusa della grande epoca religiosa. Il dramma non si giova di lui; ed egli stesso, in ciò che vi ha di drammatico nelle sue cantate e negli oratorî, si muove in un campo del tutto mistico; i suoi personaggi, che talvolta figurano nelle cantate, sono enti simbolici come *la speranza*, *il timore*, oppure l'*Anima* e il *Cristo*, cosicchè i problemi e le difficoltà create sulla scena dall'azione e dai due elementi in conflitto (la parola e la musica) gli sono ignote. Il fatto, nei suoi oratorî, viene narrato ed egli si attiene rigorosamente alla distinzione fra « *Aria* e *Recitativo* » in cui l'Oratorio trova la forma più adatta.

Per incontrare sulla scena altri esempi di perfetta unione tra musica e parola, dobbiamo giungere a Mozart. Tra il non poco che potrebbe citarsi di lui, scelgo il recitativo ed aria di Donna Anna nel *D. Giovanni*. Io trovo perfetto questo brano e non saprei veramente se in tutta la musica drammatica anteriore o posteriore, possa rinvenirsi nulla che, per quel che riguarda la completa fusione delle parole con la musica (e quale musica!) gli possa nel genere drammatico venir posto a lato. Si noti con quanta interna commozione

Donna Anna incominci in tono minore « Era già alquanto avanzata la notte » ecc., come chi si proponga di narrare con calma cosa che profondamente la turba. Poi, con lo stesso ricordare i fatti, l'animo si accende e le modulazioni si incalzano, divengono sempre più ardite fino all'ultima che, balzando improvvisamente in lontana tonalità, dipinge in modo insuperabile il perduto dominio dell'animo su se stesso. Lo sdegno mal represso, la foga lirica erompono violenti nella splendida aria *Or sai chi l'onore*, ecc. dove non so che sia più ammirabile, se la incisiva potenza della melodìa o il lavoro tanto semplice quanto magistrale dell'orchestra nel dipingere tutta l'indignazione di quell'animo nobile così vilmente offeso. Come ogni parola è sentita, è colorita in quelle melodìe senza che per questo il disegno di tutto il pezzo abbia a soffrirne il minimo sforzo! Come trionfa la musica, la vera musica formata e come giunge spontanea quando appunto la parola rimarrebbe povera e fredda verso l'abbondanza della passione.

Altri stupendi esempi li abbiamo nell'opera « *Norma* » del Bellini. — Nella famosa scena in cui Norma, mietendo il *Sacro vischio* si aggira nella selva illuminata dal plenilunio, la melodia così pura e così bella in sè stessa, è tuttavia affatto immedesimata col quadro che abbiamo avanti agli occhi; talchè ben si può dire che quel sentimento di calma benefica, che il mite splendore lunare suole infondere nell'animo, sia in questo caso l'effetto sopratutto di quella melodìa più assai che dei versi o della scena per quanto abilmente combinata. Gli stessi vocalizzi che, senza parola, Norma sembra abbandonare al vento, come sono anch'essi pieni di significato, come rendono il divagar della mente nella serenità del plenilunio! È anche qui il *pneuma*, l'abbondanza o la dolcezza del sentire che non trova più parola adeguata. — Così ancora la potente lotta drammatica al principio del 2° atto, allorchè Norma tenta uccidere i proprii figli; ma più ancora, alla chiusa dell'opera, la commovente scena dove tanti e sì diversi affetti si fondono mirabilmente in un solo organismo musicale, con chiarezza e semplicità di linee tutta greca.

Un altro esempio memorabile trovasi, secondo me, nella « *Forza del destino* » del Verdi. Le ultime scene si sollevano ad una potenza grandemente tragica; musica, parole e azione, tutto si fonde in una impressione unica, profonda. Ciò che il dramma musicale, come opera

d'arte, si propone, è raggiunto. Cosa, del resto, che nel Verdi non è rara, si ami o no il suo genere di musica e quello dei drammi da lui scelti.

Così ancora nel « *Faust* » del Gounod; il contrasto tra l'irrequieto spirito del pensatore e la serena semplicità dei canti campestri nel 1° atto; gli arcani rimorsi che turbano l'anima dei due amanti nel duetto giustamente famoso, la scena alla chiesa, sono inspirazioni che hanno prodotto impressioni incancellabili.

Del Wagner è omai a tutti noto il « *Lohengrin* », opera piena di esempi splendidi di ciò che possa l'azione drammatica quando sia accompagnata da vera musica. Nel 1° atto specialmente, l'accordo fra l'azione e lo svolgimento musicale è mirabile; e se si pensa alle dimensioni, alla durata dell'azione, non credo che si trovi altro esempio che possa sostenerne il paragone.

Quanto poi alle Opere più moderne i compositori italiani, più che inspirarsi con predilezione all'esile scuola francese, potrebbero, specialmente per quel che riguarda la forma, ricordarsi ed imparare dal « *Mefistofele* » del Boito.

* * *

In tutti questi brani citati, la bellezza risulta evidentemente dalla perfetta corrispondenza fra azione, parole e musica. Ma ciò che importa notar bene, si è che la musica è intesa in essi nel vero e proprio senso della parola, secondo quei criteri di cui ci siamo occupati sopra. — Naturalmente lo svolgimento delle linee musicali non può (come più volte ho detto) raggiunger nel dramma nè quella sicurezza nè quell'ampiezza che sono riservate alla musica pura; non di meno disegno c'è; e poeta e musicista hanno fatto il loro possibile appunto perchè azione e disegno musicale non si distruggessero a vicenda e dal loro insieme potesse emergere quella potenza e intimità di espressione che son l'obbietto e la caratteristica del dramma musicale.

In Italia l'istinto per la forma giunse al punto da riprodurre sul teatro quelle stesse relazioni fra i diversi momenti musicali che (con maggior nettezza e in più grandi dimensioni) ritroviamo e ammiriamo nella Sinfonia. Non è forse la divisione in *1° Allegro*, *Andante* o

Adagio e *Allegro finale*, tanto comunemente seguìta nelle nostre Opere, identica a quella della Sinfonia? Anche la Sinfonia classica consta principalmente di un *1° Allegro* di carattere più severo; di un movimento più calmo (*Adagio* o *Andante*) per tornar poi ad un sentimento vivo e più sbrigliato che fu suddiviso generalmente in due parti: lo *Scherzo* e il *Finale*. Questa triplice divisione è intimamente psicologica; l'intelletto, colpito improvvisamente da un ideale poetico, erompe, sul primo manifestarsi, in pensieri vivi e al tempo stesso profondi; ai quali segue spontaneamente la contemplazione, finchè il nostro organismo, quasi reclamando la sua parte, ristabilisce l'equilibrio delle sue forze, scendendo dalla pura attività intellettuale in un campo dove il ritmo più marcato e pensieri più piacevoli e quasi giocosi, lo riconfortino del compiuto lavoro. — Così la danza o la farsa chiudevano la rappresentazione tragica in Grecia.

Del resto, questa coincidenza fra le forme dell' Opera italiana e quella della Sinfonia tedesca, nasce spontanea tanto dalla identità del fondo psichico umano, quanto dal fatto più sopra toccato, che queste forme furono creazione italiana e si svolsero poi, in Italia, principalmente nella musica vocale e in Germania nella istrumentale.

Quando questa economia nella distribuzione dei pezzi può, senza sforzo, accordarsi col procedere dell'azione nella scena, l' insieme è perfetto ed il dramma musicale ha veramente raggiunto il suo scopo.

(Continua).

ALESSANDRO COSTA.

Genesi della Musica.

(Continuaz., V. vol. VII, fasc. 2°, pag. 252, anno 1900)

Capo XII.

Scala dei suoni, o varii gradi di acutezza del suono.

Si disse altra volta che il suono è il prodotto delle vibrazioni simultanee ordinate con proporzione e simmetria nel tempo, le quali colpiscono il senso dell'udito. Come i movimenti molecolari, che diconsi vibrazioni, costituiscono il suono, così i movimenti dei suoni costituiscono la musica: e per questo l'armonia, la melodia e il contrappunto, che formano l'edificio musicale, consistono nei movimenti dei suoni simultanei o successivi ordinati nel tempo con proporzione e simmetria. L'ordine, la proporzione e la simmetria dei movimenti dei suoni sono delineati ed espressi dall'ordine, dalla proporzione e dalla simmetria naturale delle vibrazioni componenti il suono stesso.

Nella definizione del suono vengono descritti i costitutivi essenziali del suono stesso dai quali traspariscono e si rivelano le leggi fondamentali della composizione musicale. È appunto dalle diverse serie di vibrazioni che si manifestano le diverse proporzioni e le diverse simmetrie, le quali, se riprodotte simultaneamente coi movimenti dei suoni, costituiscono l'Armonia, se successivamente, la Melodia. Se poi colle stesse proporzioni si ordinano simultaneamente diverse melodie si avrà il Contrappunto. Tutte le combinazioni musicali, sia di armonia, sia di melodia che di contrappunto devono conformarsi a quelle delle vibrazioni che compongono il suono, e il musicista, dopo aver analizzato il suono e rintracciato in esso l'ordine, la proporzione delle vibrazioni, dee farne l'applicazione coi movimenti dei

varii suoni. Dopo avere analizzate queste proporzioni nella loro quantità e nel loro valore nel tempo pari e dispari, forte e debole, restano ora a vedersi quelle di grado di elevazione dei medesimi suoni rappresentati dalle varie serie di vibrazioni componenti il suono stesso.

Se io volessi fare una completa dimostrazione delle varie scale che si ottengono dagli esperimenti sui corpi sonori, andrei troppo per le lunghe e non farei che ripetere ciò che ho altre volte ampiamente dimostrato nei citati miei libri. Supponendo già noti ai musicisti gli esperimenti e le proporzioni che si ottengono dal sonometro, le accennerò soltanto allo scopo di dimostrare la proporzione e la simmetria dei gradi del suono nelle sue scale.

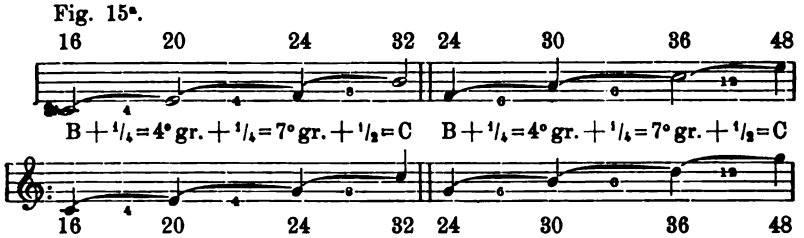
Si è detto e dimostrato che il suono è prodotto da varie serie di vibrazioni simultanee, la più lenta delle quali rappresenta il suono fondamentale, e le altre i consoni; e corrispondono alla totalità del corpo sonoro ed alle singole parti o gruppi molecolari vibranti del corpo stesso. Un corpo sonoro, che nella sua totalità produce un suono fondamentale, col divisore 2 e suoi raddoppi, cioè 4, 8, 16, 32, ecc., producono i consoni dei periodi successivi, detti *ottave*. La proporzione dei suoni di periodo corrisponde ad una proporzione che dee esser costante in ogni periodo, che consiste nel raddoppio delle vibrazioni dell'intiero periodo. Se il suono fondamentale corrisponde a 24 vibrazioni, il periodo stesso è di 24 vibrazioni, e il suono di periodo superiore al fondamentale sarà di 48 vibrazioni. Ne consegue che il *suono base* del periodo ha un numero di vibrazioni eguale al periodo stesso, e il complemento corrisponde al raddoppio della base. *Sol*, base di 24 vibrazioni, ha 24 vibrazioni da *sol* base a *sol* complemento, e a questo corrispondono 48 vibrazioni che sono il doppio delle vibrazioni della base.

Il periodo del suono viene frazionato da tutti gli altri suoni, sieno essi consoni o dedotti logicamente dalle proporzioni e dalle proprietà dei consoni. Il primo consono frazionario si ottiene col divisore 3 e coi suoi raddoppi 6, 12, 24, ecc. e corrisponde al 7° grado detto *quinta*. Col divisore 5 e suoi raddoppi si ottiene il secondo suono frazionario corrispondente al 4° grado o *terza maggiore*.

Questi due suoni frazionarii colla base e complemento del periodo formano un assieme gradevole all'udito ed omogeneo col fondamentale

stesso, e dicesi *accordo maggiore* la proporzione delle vibrazioni del quale corrisponde a $B + \frac{1}{4} + \frac{1}{4} + \frac{1}{2} = C$. Se la base è di 24 vibrazioni si avrà l'accordo colle seguenti proporzioni:

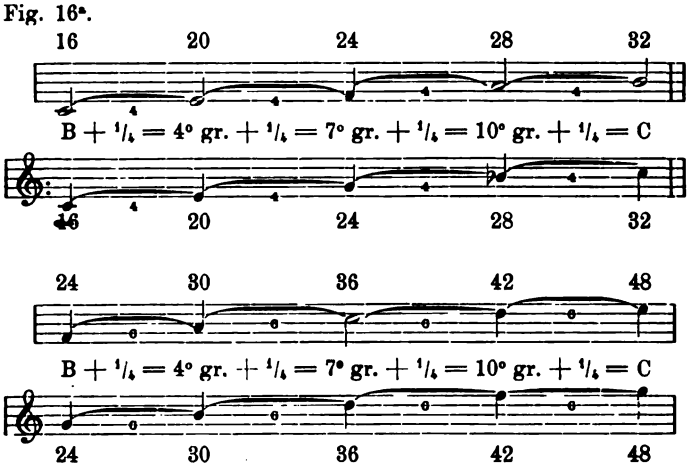
Fig. 15ª.



La proporzione di quest'accordo corrisponde alla legge dei raddoppi di *quarti* del periodo, mentre quella del periodo non è di frazioni ma di numero intieri. Il primo quarto che si raddoppia corrisponde al 4° grado o *terza maggiore*, la metà al 7° grado o *quinta* e l'intiero al complemento.

Il terzo consono frazionario si ottiene col divisore 7, e coi suoi raddoppi, cioè 14, 28, ecc. e la sua proporzione corrisponde a $\frac{3}{4}$ del periodo. Questo consono toglie il raddoppio all'accordo e dà al medesimo un carattere *risolutivo* e spinge i suoni stessi dell'accordo a passare o risolvere in altro accordo. Questa nuova combinazione, che io chiamai *producente* o *risolvente*, divide il periodo in quattro parti eguali, come può vedersi nella seguente figura:

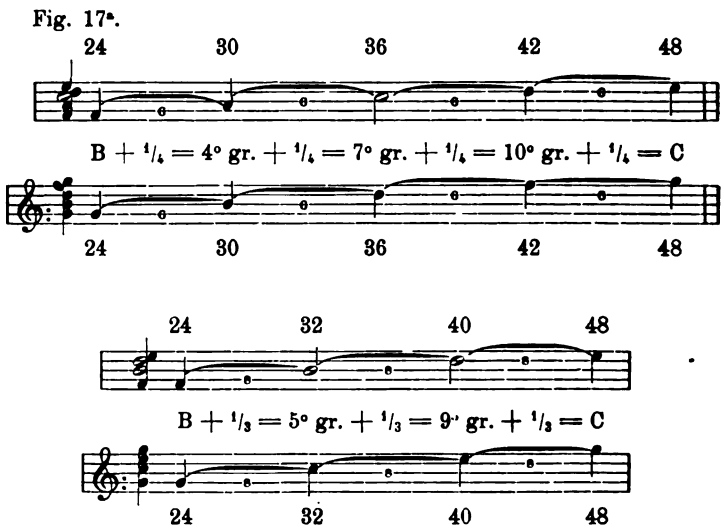
Fig. 16ª.



Non dirò qui la ragione della *risolusione*, per chi la voglia conoscere legga l'« *Armonia e Melodia musicale* », ove ho ampiamente dimostrate le proprietà dei suoni di questa combinazione armonica.

La risoluzione di questa combinazione, detta comunemente di *settima di dominante*, si fa in un altro accordo maggiore allo stato di rivolto. Questo nuovo accordo divide il periodo in tre intervalli eguali, come si può vedere nella figura 17, e se si considera in ordine alla *producente* o *risolvente*, dicesi *prodotto* o *risolusione*.

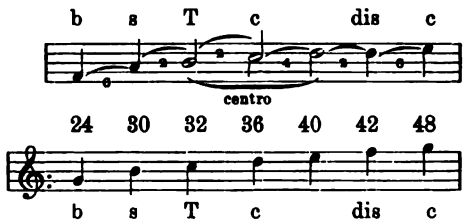
Fig. 17ª.



Le due combinazioni sono simmetriche, prese separatamente, col *producente*, come appare dalla figurazione di mia invenzione; ha un centro, il 7° grado, da cui distano egualmente per numero di vibrazioni le due laterali gravi ed acute. Il prodotto ha due note centrali, da cui distano egualmente per numero di vibrazioni la laterale acuta e la laterale grave.

Le due combinazioni unite assieme formano una *scala maggiore sol, si, do, re, mi, fa, sol*, in cui si riscontra la perfetta proporzione e simmetria, per numero di vibrazioni, tra le tre note centrali e quelle laterali gravi ed acute, come può vedersi nella figura 18.

Fig. 18ª.



Le note centrali sono *do*, *re*, *mi*, che distano tra loro di egual numero di vibrazioni, le due laterali gravi *sol*, *si* distano dal centro egualmente come le laterali acute, *sol*, *fa* sempre per numero di vibrazioni, sebbene non siano di egual grado cromatico.

Le note centrali sono tre, la prima *do*, che dista dalla base della producente 5 gradi cromatici, e corrisponde alla *tonica* vera della scala. Questa tonica ha la massima importanza nella musica, perchè essa è base del nuovo accordo prodotto, intorno al quale aggiransi le altre note come i satelliti intorno al principale; essa rappresenta la tonalità ed è come il soggetto dell'armonia, della melodia e dell'intiera composizione di un pezzo musicale. Costitutivi essenziali di questa tonica, o tonalità, sono il 4° grado ed il 7°, la *terza maggiore* e la *quinta*. Il 4° grado dell'accordo, *mi* terza maggiore, e che in questa scala rappresenta il 9° grado, è parimenti nota centrale ed è caratteristica dell'accordo maggiore o della tonalità, poichè, come vedremo, vi è anche l'accordo e tonalità minore che invece di avere il 4° grado ha il 3°. Si potrebbe chiamare nota *determinante l'accordo*, in quantochè determina la proporzione stessa dell'accordo dividendo il periodo delle vibrazioni in *quarti*, come quella minore lo determina in *sesti*. Una tal determinante ha la sua importanza nel tempo, perchè stabilisce, per così dire, il tempo in cui devono ordinarsi i suoni che appartengono alla tonalità, sia che essi vi appartengano come risolvente o come risoluzione.

Il 7° grado di questa scala, il *re*, è di fatto una nota centrale, ma rimanendo essa in mezzo alla *tonica* ed al suo 4° grado determinante la tonalità è pressochè indifferente, e perciò le sue tendenze sono egulamente per la tonica che per la determinante la tonalità stessa.

Le note laterali sono quattro, due gravi e due acute. Delle due laterali, la più grave dicesi fondamentale della producente, ed as-

sieme alla più acuta complemento del suo periodo è nota comune e dominante. Per questa sua qualità ora si considera come nota centrale, in quantochè fa parte come 7° grado dell'accordo prodotto, ed ora come nota laterale, in quantochè è base e fondamento della producente. La seconda delle gravi che dicesi anche *sensibile* ha proprietà ascendente e tende sempre al centro; al contrario la laterale acuta, quella che sta in mezzo alla dominante e alla determinante la tonalità, ha proprietà discendente e tende sempre al centro. Per questa sua proprietà dicesi nota *discendente*. Se talvolta la sensibile come la discendente in luogo di risolvere al centro vanno agli estremi laterali, non cambiano per questo il loro carattere naturale, poichè tali estremi rappresentano la nota comune e in tal caso considerandosi come centrale vanno sempre al centro. La *sensibile* e la *discendente* costituiscono un intervallo di 6 gradi cromatici, corrispondente alla *quinta falsa*, o alla *quarta alterata*, secondochè sono allo stato naturale o di rivolto, ed hanno importanza ben grande in armonia e in melodia. Sia che queste note si abbiano simultaneamente o successivamente risolvono sempre nella propria tonalità. Si potrà ritardare la risoluzione, ma quante volte sono messe in causa devono avere necessariamente o presto o tardi il loro effetto. Sono il segnacolo e la chiave della tonalità stessa.

Di questo intervallo di 6° grado necessariamente *risolvente* in una tonalità, ho dato la ragione fisica nel mio libro, l'« *Armonia e Melodia musicale* »; e il musicista, se vuolsi formare una chiara idea del meccanismo dei suoni, deve averne un concetto chiaro ed esatto, altrimenti non può pretendere di conoscere ciò che dicesi tonalità.

Producente e prodotto, o, se si vuole, risolvente e risoluzione formano una scala di sei suoni detta *scala maggiore,* e questa oltre ad essere perfettamente simmetrica per numero di vibrazioni, è ordinata nel tempo *pari forte* e *debole*. Il punto di partenza deve essere da una nota centrale, come il punto di riposo. I suoni sono l'effetto di un corpo sonoro, e rispecchiano la natura della loro causa. Una corda, per esempio, messa in movimento vibratorio si sposta dal suo centro naturale, va ad un lato e poi ritorna al centro, e da questo va all'altro lato e poi ritorna nuovamente al centro, e dopo vari movimenti alternati consimili si riposa nel suo centro naturale. Questo stesso movimento seguono i suoni nel loro canto, e la melodia dei suoni

segue l'impulso naturale dei movimenti dei corpi sonori; qualunque altro movimento non sarebbe naturale. La sopraddetta scala maggiore nella sua posizione naturale segue quella dei corpi sonori da cui fisicamente e logicamente deriva; e se si prova un tal movimento dal centro ai lati e da questi al centro, i suoni sono sempre ordinati nel tempo forte e debole, conservando ciascun suono il proprio carattere che ha sortito dalla natura.

L'ordine che seguono i suoni della scala maggiore nel tempo e nella battuta è evidente. Le note che occupar devono il tempo forte, che è il principale, sono sempre quelle del prodotto, poichè essi rappresentano il soggetto della melodia, e per conseguenza i suoni della producente di fronte a quelli del prodotto dovranno occupare il tempo debole. Lo sperimento è facile, e chiunque ne può fare la prova, alternando i suoni del prodotto con quelli della producente, incominciando sempre e terminando, come si è detto, coi suoni del prodotto o dell'accordo, soggetto della melodia. Su questa scala si possono modellar frasi e periodi melodici della massima semplicità, e da questa scaturiscono altri soggetti, più o meno relativi al soggetto fondamentale, di cui si può trar profitto per arricchire la musica di svariatissimi effetti complessi e composti. Se la scala dee servir come di base per l'insegnamento della musica, essa dee esser semplice, poichè ogni disciplina ben ordinata dee partir dal semplice per andare al composto.

La scala diatonica qual è in uso oggidì non può esser vera base nè della melodia nè dell'armonia per l'insegnamento. Gli studi fatti su di essa non hanno per anche raggiunto nè l'ordine nè la richiesta semplicità; infatti sette suoni non possono in alcun modo ordinarsi nè in tempo pari nè in tempo dispari, e quei sette suoni non rappresentano la pura e semplice tonalità maggiore. Vi è una nota, il *la*, che dà l'espressione della tonalità minore, e con tutto ciò non può nemmeno considerarsi come scala mista di maggiore e di minore, poichè di quest'ultima manca la nota sensibile che è nota essenziale alla tonalità qualunque essa sia.

Proseguendo gli sperimenti col monocordo si hanno altri numeri divisori coi quali si ottengono suoni armonici, e questi sono il 9 con cui si ottiene la misura del *tono* corrispondente a due gradi croma-

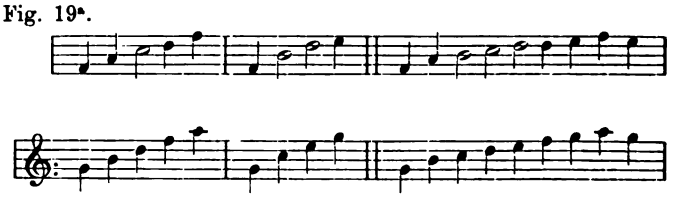
tici, sopra il suono di periodo. La prima proporzione è di $\frac{9}{8}$ ossia $B + \frac{1}{8}$. Se la base ha 32 vibrazioni, il tono superiore ne avrà una ottava parte di 32 in più, cioè 36 vibrazioni. Questo suono corrisponde al 4° *frazionario* e di fatto fraziona in due parti eguali l'intervallo di 4° grado, ossia di terza maggiore.

Il 17 divide parimenti in due parti eguali il *tono* e la proporzione $\frac{17}{16}$ corrisponde a $B + \frac{1}{16}$. Se la base ha 32 vibrazioni, il 1° grado o il semitono ne avrà $\frac{1}{16}$ di 32 in più, cioè 34. Volendo ottenere le proporzioni giuste della scala cromatica, anche 19 è un divisore del tono *secondo* che si ha dal 2° grado cromatico al 4°, e la sua proporzione è $\frac{19}{18}$ ossia $D + \frac{1}{18}$. Se il 2° grado, per esempio *re,* ha 36 vibrazioni, il *re* ♯ ne avrà 38. Ma di questo ora non è il caso di occuparsi.

Dividendo adunque il sonometro in 9 parti si ottiene il 4° consono frazionario, che aggiunto alla producente forma una combinazione mista di due accordi, uno maggiore e l'altro minore, aventi le stesse proporzioni di gradi cromatici, ma l'uno in modo inverso dell'altro. Questa combinazione mista di due accordi corrisponde a quella di *nona maggiore.* Risolvendo questa combinazione, come esigono la sensibile e la discendente, o se si vuole l'intervallo risolvente, si ottiene la scala diatonica sebbene disposta diversamente da quella usata fin qui. Una tal disposizione però è più logica e naturale, quantunque, come ho detto, non sia regolare la sua disposizione nel tempo, e manchi di un suono per poter rappresentare la scala mista di modo maggiore e minore.

Ho detto non regolare, benchè una certa regolarità l'abbia qualora la conclusione o il riposo cada sempre sopra una nota centrale, e la nota più acuta sostituisca una nota della producente, come può vedersi nella figura 19. In questo caso la combinazione di nona può

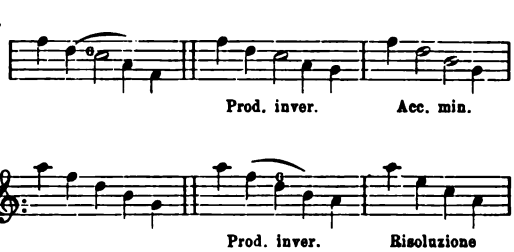
Fig. 19ª.



considerarsi come una producente in cui sia sostituito al complemento un suono di due gradi più acuto, corrispondente alla tonica di una tonalità minore inclusa nella scala stessa.

Se invece di seguire il metodo analitico si seguisse il sintetico, incominciando da una corda corrispondente ad $\frac{1}{9}$ di una corda sperimentata con l'analisi, e moltiplicandolo per 2, 3, 5, 7 e 9 si otterrebbero dei suoni che dall'acuto vanno al grave, corrispondenti alla descritta combinazione di nona, e sarebbero gli stessi suoni ottenuti con ordine inverso dall'analisi, come si può vedere nella figura 20.

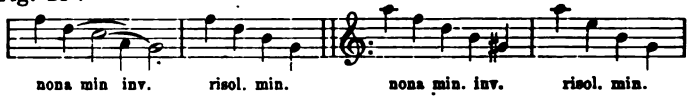
Fig. 20ª.



Mentre coll'analisi si ottenne prima l'accordo maggiore e poi la producente, colla sintesi si ottiene prima l'accordo minore e poi la *producente* inversa, risolvente in accordo minore allo stato di rivolto. Questa producente inversa contiene l'intervallo di 6° grado, che risolve e produce un *accordo minore* che si può anche chiamare *risoluzione* o *prodotto* minore. Una nota resta comune nella producente e nel prodotto, e questa, mentre è base inversa della producente, è anche *tonica* dell'accordo minore prodotto. Delle due note, che formano l'intervallo producente di 6 gradi. una ha proprietà ascendente e l'altra discendente, ma quelta ascendente non è *sensibile* della tonalità minore prodotta. Manca di fatto la sensibile e la risoluzione lascia il sentimento alquanto insoddisfatto.

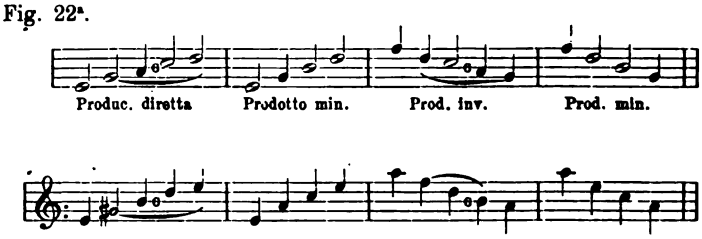
La sensibile dell'accordo minore è indicata dagli sperimenti del sonometro e si ottiene col divisore 17. Il suono che si ottiene, oltre a dare la misura del 1° semitono, dà eziandio la sensibile della scala minore. Questo suono aggiunto alla producente forma una combinazione di *nona minore* inversa, ove si hanno due *intervalli producenti* di 6° grado, la risoluzione dei quali porta all'accordo minore, come può vedersi nella figura 21. Però la scala che ne risulterebbe se

Fig. 21ª.



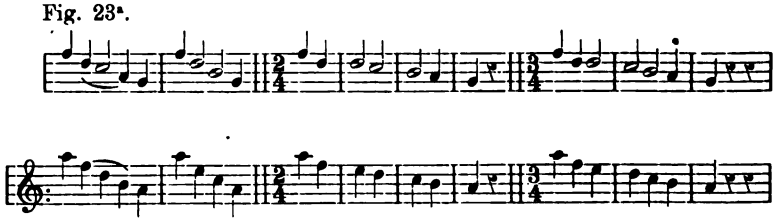
fosse presa in tal modo incomincierebbe dalla sensibile, e qualora si volesse trasportare nel periodo superiore, non sarebbe ordinata nel tempo a contatto colla *discendente*. La scala minore ha per proprietà essenziale due intervalli producenti, e la producente inversa suppone anche una producente *diretta*. Si formi di fatto colla *sensibile* una producente diretta e si avrà la scala minore nella sua posizione naturale, come apparisce dalla figura 22. Come si può facilmente os-

Fig. 22ª.



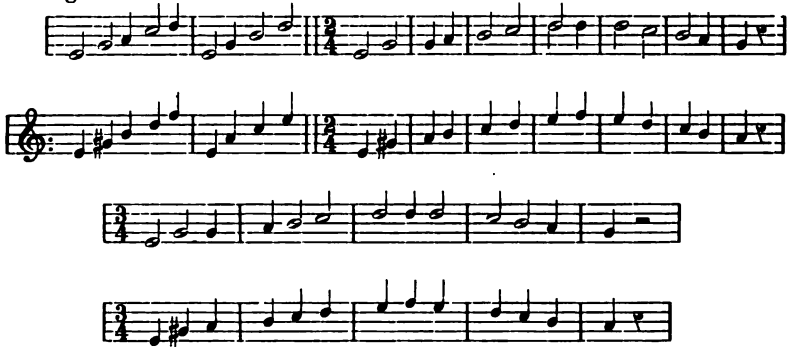
servare, la scala minore ha due movimenti diversi: uno *discendente* e l'altro *ascendente*. Quello discendente deriva dalla *producente inversa minore* e dalla sua *risoluzione*, va dall'acuto al grave ed è ordinata nel tempo pari e dispari, come può sperimentarsi nella figura 23. Il movimento ascendente deriva dalla producente diretta a

Fig. 23ª.



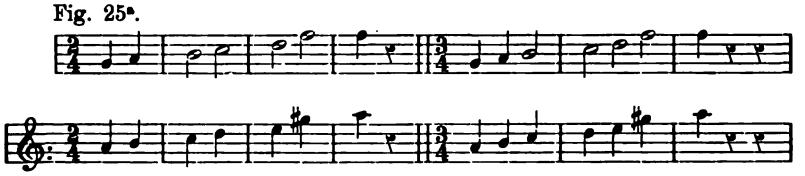
cui si aggiunge la *discendente*. Questa producente diretta colla nota discendente minore corrisponde alla combinazione di *nona minore*, che risolve, come abbiamo detto, in accordo minore, il che si può osservare nella figura 24. Ma qui il moto non si arresta la prima

Fig. 24ª.



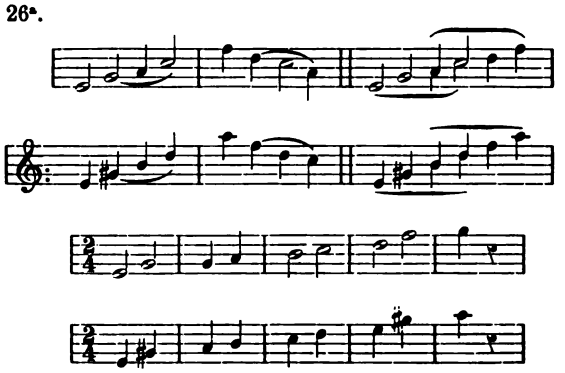
volta sulla tonica e per ritornarvi ha bisogno della *discendente* la quale ripiega il movimento verso il centro ove conclude e riposa. Anche questa scala minore è ordinata nel tempo pari e dispari, sia che dalla tonica si salga al complemento per mezzo della sensibile, sia che vi si salga dalla base della producente diretta, come si vede nella figura 25.

Fig. 25ª.



Essendo la scala minore il risultato di due producenti, una diretta e l'altra inversa, se si uniscono col loro prodotto comune si avrà una scala più conforme alla natura e alla proprietà dei suoni che la compongono, come si può vedere nella figura 26. In questa scala minore

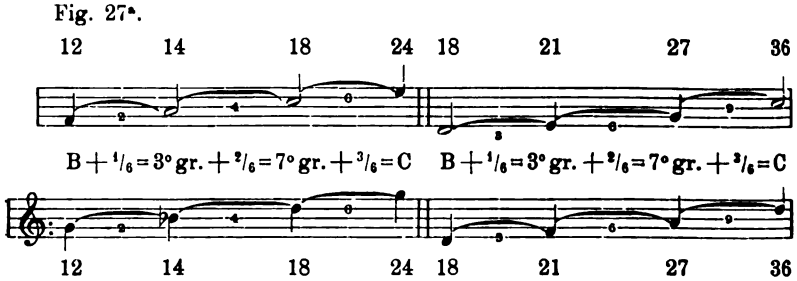
Fig. 26ª.



ascendendo si adopra la sensibile, e nel discendere si usa la *discendente*; l'una esclude sempre l'altra, non potendo star assieme nè simultaneamente nè successivamente. La ragione di questo duplice movimento pari e dispari è riposta nelle due producenti, ciascuna delle quali imprime ai suoni un movimento proprio; ma più chiaramente si rileva dalle proporzioni proprie delle vibrazioni e dei suoni che compongono l'*accordo minore*, fondamento e perno intorno al quale si aggirano gli altri suoni della scala ad esso affini. Dal sonometro si ha l'accordo minore coi divisori 6, 7, 9, 12; quindi è il 6 che rappresenta la base dell' accordo minore, e il 12 il complemento; il 7 rappresenta il 3° grado, o *terza minore*, che può considerarsi come la nota determinante la tonalità minore; e il 9 rappresenta il 7° grado, o *quinta*.

La proporzione corrispondente alla nota determinante la tonalità minore, ossia 3° grado, è di $\frac{7}{6}$, che equivale a $B + \frac{1}{6}$; e per conseguenza l'accordo minore ha la seguente proporzione progressiva: $B + \frac{1}{6} + \frac{2}{6} + \frac{3}{6} = C$. Se, per esempio, la base, o tonica minore, fosse di 18 vibrazioni, il 3° grado sarebbe $\frac{1}{6}$ di 18 in più, cioè di 21 vibrazioni, il 7° grado ne avrebbe altri $\frac{2}{6}$ di 18 in più, ossia 27 vibrazioni, ed il complemento, essendo il doppio della base, ne avrebbe 36, come meglio può vedersi nella figura 27.

Fig. 27ª.



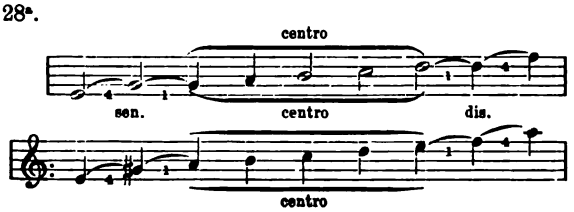
La base dell'accordo minore, sperimentando il sonometro, si ottiene col divisore 6, e quindi i movimenti delle vibrazioni e dei suoni stessi vengono determinati dallo stesso numero 6. La proporzione pertanto di questo accordo deve essere necessariamente di sesti, poichè

il suo terzo grado determinante la tonalità ha per proporzione $\frac{7}{6}$ ossia $B + \frac{1}{6}$. Ciò vuol dire che i movimenti delle vibrazioni e dei suoni stessi si compiono in una misura di tempo detta *sestupla* che comprende il tempo pari ed il tempo dispari.

La scala minore è più complessa di quella maggiore, poichè la sua costituzione segue più da lungi la natura delle vibrazioni che compongono i suoni stessi. La legge dei *raddoppi* che è propria dei suoni di periodo è propria altresì dell'accordo che è l'essenziale della scala maggiore; mentre la proporzione dell'accordo minore corrisponde ad una progressione numerica che ha nulla a che fare coi suoni del periodo. Gl' intervalli di questo accordo, base e fondamento della scala minore, corrispondono alla progressione numerica 1, 2, 3 *sesti* più della base. Essendo questa progressione men semplice del raddoppio, ne segue che l'accordo minore di fronte a quello maggiore offre proprietà e combinazioni più varie e più complesse. Ciò apparisce anche a primo aspetto poichè il minore ha un centro più esteso, per non dire duplice, essendo l'effetto di due producenti. La scala minore essendo composta di due producenti ha per conseguenza due note dominanti o comuni; l'una è la base della producente diretta che ha il suo periodo nel centro, e l'altra è la base della producente inversa, che, sebbene addivenga la tonica dell'accordo minore, può sempre considerarsi comune al prodotto come alla detta producente.

Oltre a ciò nella scala maggiore è più intimo il nesso tra producente e prodotto: la producente divide l'intiero periodo in quattro parti, o intervalli eguali, ed il prodotto lo divide in tre parimenti eguali, e fra l'uno e l'altro costituiscono una scala perfettamente simmetrica per numero di vibrazioni. Nella scala minore nulla di tutto questo, quantunque non vi manchi la proporzione e la simmetria. Il carattere della scala minore è diverso da quello della scala maggiore e perciò diversa deve essere la proporzione e la simmetria. Si osservi la figura 28 e si vedrà come questa scala presenti la

Fig. 28ª.



perfetta simmetria di gradi cromatici dai due lati rispetto al centro. Questo è più esteso di quello maggiore, essendo di 7 gradi, ed una parte di esso corrisponde al centro della scala maggiore, colla quale ha comune un intervallo producente da cui nasce la relazione e l'affinità di tonalità.

Anche in questa scala due sono i lati, uno grave ed uno acuto, composti di due note ciascuno che distano in proporzioni di gradi cromatici e non di numero di vibrazioni: la sensibile come la discendente distano dal centro egualmente un grado, come distano di 4 le note estreme corrispondenti alle basi delle due producenti. Quante volte si toccano la discendente e la sensibile il movimento ripiega al centro. Anche qui il movimento partendo dal centro e andando ai lati dopo alcune alternative si riposa e conclude al centro.

In questa scala il centro è molto esteso, e a rigore si potrebbe dire che quivi il centro sia doppio e misto di minore e maggiore, molto più che due sono gl'intervalli producenti che lo compongono. La parte puramente minore è data dalla producente diretta, ed è composta di 3 gradi sopra la sensibile; e la parte di carattere maggiore dista 4 gradi dalla discendente ed è data dalla producente inversa. Il 3° grado dalla tonica e nota determinante la tonalità minore ed è base del centro maggiore; la nota centrale più acuta sotto la discendente è dominante della tonalità minore e nota determinante la tonalità maggiore. In conseguenza di tutto ciò ogni tonalità maggiore ha la sua tonalità minore relativa, o affine, e viceversa.

Una melodia, come un'armonia, di carattere minore sarebbero monotone e incomplete se si raggirassero in una parte sola di questo centro misto; perchè la sensazione riesca completa, i movimenti devono alternarsi, or oscillando sull'uno ed or sull'altro, or usando la producente diretta ed or l'inversa.

Del resto è così intimo il rapporto tra una tonalità e l'altra, che riesce molto difficile conservare in un pezzo musicale il carattere puramente maggiore o puramente minore, senzachè ne scapiti il sentimento. Esso ama la varietà, e come gusta maggiormente l'accordo e l'armonia se contornati da suoni estranei all'accordo stesso, così gusta maggiormente l'accordo perfetto se contornato da quello imperfetto o viceversa. Come le ombre ed i chiari oscuri che fanno risaltare le figure, come il sale dà sapore alle vivande, e come l'amaro

fa maggiormente apprezzare il dolce, così nella musica l'accordo minore dà più vita al maggiore, come le dissonanze l'accrescono al maggiore ed al minore.

L'unione della scala maggiore con quella minore produce una terza scala mista di otto suoni, che può dirsi ordinata nel tempo, e quantunque non presenti gli inconvenienti della scala diatonica, pure non può esser base vera della composizione musicale. Nel comporre si dee sempre incominciar dal semplice e non dal composto, e non a caso analizzando il suono primieramente si dimostra il periodo, poi l'accordo maggiore, e da questo come si possa passare ad un altro accordo maggiore. Viene in seguito l'accordo minore e dagli sperimenti si sa come si può passare in altro accordo minore, e per conseguenza ecco aperta la via per passare dal maggiore all'accordo minore e da questo al maggiore. Con queste forme diverse di accordi e di producenti abbiamo gli elementi necessarii per poter percorrere tutti i gradi del suono, e su ciascun di esso costrurre tutto l'edificio musicale con razionale e solida base.

Essenziale base di ogni musicale composizione è adunque l'accordo o maggiore o minore, e da questa non si può uscire. Questi accordi vanno alternati con suoni ad essi appartenenti, e se altri suoni non compresi nella loro scala entrano a far parte di questo meraviglioso concerto, sono suoni che servono come di sfumature, o di natural passaggio tra l'uno e l'altro colore, o l'uno e l'altro grado della scala stessa; e servono a dar risalto e vivezza ai suoni dell'accordo ed ai suoni ad esso affini.

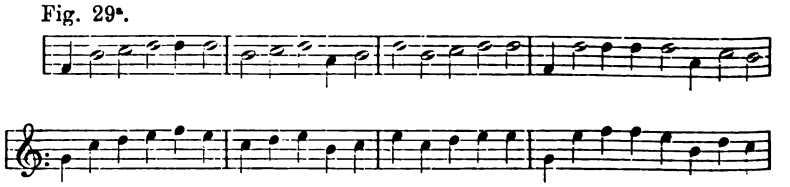
Si è veduto come ciascuna scala sia composta specialmente di suoni di diverso carattere e di diverse proprietà, quali sono quelli appartenenti alle producenti, e quelli appartenenti ai prodotti. È verità di fatto, che ciascuna producente, prima di esser tale, ha i costitutivi o i caratteri dell'accordo; e quest'accordo coll'aggiunta del 10° grado, diretto od inverso che sia, addiviene producente e risolve in altro accordo. Da questo fenomeno apparisce chiaramente che la musica, sia essa melodica od armonica, consiste nel passaggio da un suono all'altro, o da un accordo all'altro. Se da un suono all'altro, ciascun suono deve considerarsi come avente il carattere e le proprietà dell'accordo stesso, poichè si sa che il suono in sè comprende altri suoni in proporzioni essenziali all'accordo stesso, come lo prova ad evidenza il

pieno degli organi; se da un accordo all'altro la producente ed il prodotto ne dànno l'ordine e la successione.

Ma la successione dei suoni come degli accordi si compie nel tempo, e quindi resta a vedersi qual sia l'ordine di questi movimenti nel tempo forte e debole. Non v'ha dubbio che l'accordo è un effetto di una combinazione di suoni, e quindi un effetto suppone una causa, come un prodotto suppone la producente, una risoluzione la sua risolvente. Se i suoni di un accordo devono occupare il posto principale nel tempo, essendo esso il soggetto di una melodia e il centro intorno al quale si aggirano i suoni laterali, ne viene di conseguenza che i suoni della producente che costituiscono questi lati devono occupare il tempo debole di fronte all'accordo. Se vi sono altri suoni di passaggio e considerati come accessorii, anche questi dovranno sempre occupare il tempo debole. In ciò appunto consiste l'ordine dei suoni nel tempo.

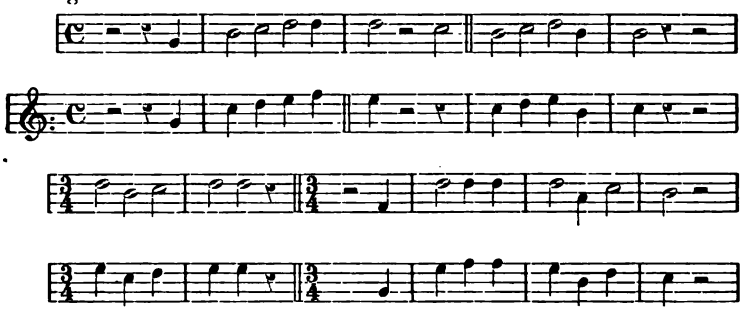
L'ordine dei suoni nell'accordo è dato dagli sperimenti; la tonica occupa il primo posto, il 7° grado o *quinta* occupa il secondo, ed il terzo è occupato dal 4° o 3° grado, *terza maggiore* o *minore*, a seconda della tonalità maggiore o minore. L'arte varia quest'ordine e sceglie fra i tre quello che più le piace, e una tale inversione non è disordine; ciò anzi serve ad accrescere varietà che è tanto gradita al sentimento, specialmente quando vuolsi far palese il carattere tonale, collocando al posto principale il 3°, o il 4° grado, ovvero il carattere versatile del 7° grado. Meno queste eccezioni introdotte dall'arte, la disposizione delle note stesse è quella che determina la battuta; e si conoscono facilmente quelle che devono collocarsi in tempo forte, o in battere, e quelle che devono collocarsi in tempo debole od in levare. Per esempio le seguenti note della figura 29

Fig. 29ª.



richiedono una disposizione ordinata nel tempo, secondo il loro grado che occupano nella scala, come può vedersi nella figura 30.

Fig. 30ª.

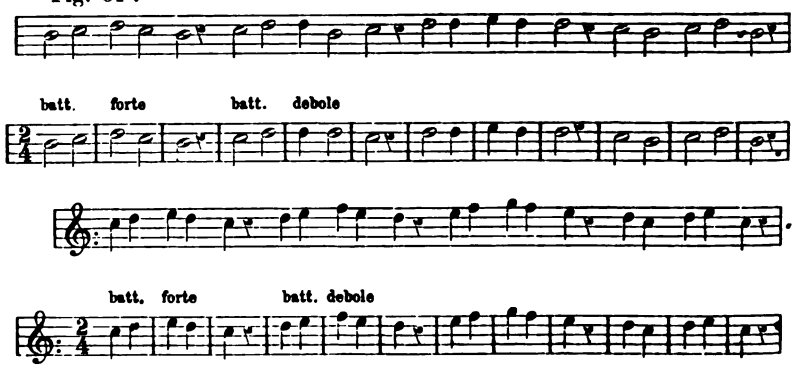


Come dicemmo nel capo precedente, accade nella melodia che le note della producente invece di occupare il tempo debole occupano quello forte, e di fronte a queste quelle del prodotto occupano il tempo debole: si manifesta in tal guisa una successione di battute alternative di carattere le une diverse dalle altre. Ciò non altera menomamente l'ordine proprio dei suoni dimostrato fin qui, ma prova solo che, come vi sono dei movimenti forti e deboli nella battuta, così vi sono delle battute forti e delle battute deboli. La battuta forte è quella in cui il movimento forte è occupato dai suoni del prodotto, e quelli deboli dalle producenti e da altri suoni anche estranei alla scala maggiore o minore. La battuta debole è quella in cui i movimenti forti sono occupati dai suoni delle producenti, e quelli deboli dai suoni degli accordi maggiori o minori o da altri suoni di passaggio estranei alla scala maggiore o minore.

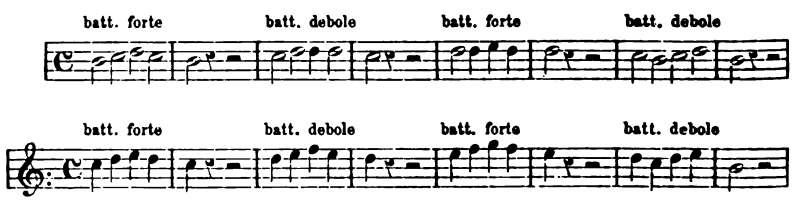
La melodia non sempre incomincia con movimenti forti, e con battuta forte, può incominciare anche in levare, e può così incominciare dai lati invece che dal centro. Però ogni melodia conclude e termina sempre in suoni appartenenti ad un prodotto e perciò in battuta forte, come ogni frase termina in movimento forte sia in battuta forte come in debole. Quindi è norma sicura di ogni ordinata disposizione di suoni la nota che conclude la frase, la quale per lo più è seguìta da una pausa più o meno breve, la quale serve a distaccarla dalle altre.

Accennerò qui alcuni esempi (riservandomi di farlo più di proposito allorchè parlerò del ritmo) sia in tempo pari che in tempo dispari, e ne mostrerò il loro ordinamento nel tempo o battuta forte e debole, come nella figura 31.

Fig. 31ª.



Ovvero in tempo ordinario compiendo la battuta colle pause, come:



Nell'esempio esposto le note sono di egual valore e il loro ordinamento nel tempo si desume dall'importanza del grado che occupano nella scala, dove l'accordo occupa il posto principale e per ciò il tempo forte nella battuta forte, e viceversa nella battuta debole occupa i movimenti deboli mentre le producenti occupano i movimenti forti.

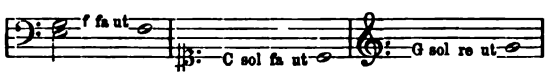
La scala maggiore e quella minore come sono la base dell'armonia così lo sono della melodia e composizione musicale: e la scala cromatica, dedotta anche essa dagli sperimenti, rappresenta il genere in cui si svolgono le armonie e le melodie foggiate sulle dette scale messe in relazione tra loro.

La scala mista corrisponde alle due tonalità moderne maggiore e minore, ma non dee confondersi colla scala diatonica intesa dagli antichi, specialmente ai tempi di Guido aretino e di Palestrina. Questa scala diatonica comprende evidentemente tre tonalità, come dimostrai nel libro « *Armonia e Melodia musicale* », e la si prova dalle stesse proprietà e nomi che avevano le note musicali. Di fatti

esse avevano tre proprietà, cioè: di *natura* di ♭*molle* e di ♮*quadro:* per esempio il C dicevasi C *sol fa ut* perchè era *sol* nella tonalità o accordo di *fa,* era *fa* nell'accordo o tonalità di *sol,* ed era *ut* ossia *tonica* del proprio accordo o della propria tonalità. Altrettanto dicasi delle note A *la mi re,* D *la sol re* e G *sol re ut.* Nè nuoce che a due di esse corrispondano due sole note, come a B *fa mi* e F *fa ut:* poichè anche queste come le altre possedevano le stesse proprietà di natura di ♭*molle* e di ♮*quadro,* e perciò B allo stato naturale era *mi,* allo stato di ♭*molle* dicevasi *fa,* e allo stato di ♮*quadro* era sensibile ossia *si.* Parimenti F allo stato naturale era *fa,* allo stato di ♭ *molle* era *ut* e allo stato di ♮*quadro* era sensibile dell'accordo o tonalità di *sol.*

Lo stato naturale era quello in cui la scala non aveva alcun segno alterante, i quali segni erano il ♭*molle* e il ♮*quadro*; e questi due segni alteravano o cambiavano l'accordo o la tonalità e in seguito di tempo la *chiave.* Ciò si rileva chiaramente dai primissimi autori di musica figurata e di *contrappunto,* quali sono il P. Penna da Bologna (1630), il P. Kircher (1649), Merssenn (1650). Le prime chiavi per conseguenza erano tre, di *fa,* di *do* e di *sol,* come si può

Fig. 32ª.



vedere nella figura 32. Ciascuna nota dallo stato naturale alterata prima col ♭*molle,* poi col ♮*quadro,* finiva per esser base di accordo o tonica *ut,* e così ne venne naturalmente il setticlavio non che la tonalità moderna la cui base o tonica è *do.*

Inoltre, fin dai primissimi tempi della musica figurata si attribuiva al ♭*molle* la proprietà discendente, ed al ♮*quadro* quella ascendente e per tali proprietà si diceva che la *chiave* veniva spostata di una *quarta* col ♭*molle* e di una *quinta* col ♮*quadro,* e questo si dice anche al presente che le tonalità procedono per *quarta* col ♭*molle* e per *quinta* col ♯ *diesis,* e ciò prova evidentemente che in principio fino ai tempi di Guido il ♮*quadro* corrispondeva alla sensibile ed aveva l'ufficio che ha ora il ♯ *diesis.* La stessa figura del ♯ spiega chiaramente la sua origine dal ♮, che poi prese la forma di ♮, la

quale si accosta moltissimo alla presente ♯, specialmente se nello scrivere si vuol far presto. Questa ultima forma si avvicina anche a quella del doppio *ff* sulla qual nota incominciò l'alterazione della *chiave* per ♯ *diesis*, come si può vedere nel mezzo meccanico usato a quei tempi per mostrar la posizione dei *diapenti* e dei *diatesseron* nella scala o *mano*, che fu detta *mano di Guido*, non perchè Guido ne fosse l'inventore, ma piuttosto perchè serviva a dimostrar le teorie e le notazioni di Guido aretino.

Mi si perdoni questa digressione che è sempre opportuna parlando delle scale e che non sarà in seguito meno necessaria per chiarire le idee intorno alle diverse specie di melodia, specialmente ora che nell'uso comune si confonde il *diatonismo* moderno con quello in uso nei primi tempi della musica figurata. Perciò la scala che dicesi *diatonica* deve necessariamente distinguersi da quella della tonalità detta da Monteverde. Questa tonalità in uso al tempo di Monteverde fu già un passo di più verso il *semplice*, e da questa tonalità sgorgarono nuove teorie, che però non avendo la loro base nella scienza portarono alla confusione, al divorzio tra la musica e l'acustica. Ho detto che fu un passo verso il semplice, ma non un vero progresso scientifico, poichè una tale scala, come dicemmo, ha un difetto fondamentale, di comprendere cioè sette suoni, che non possono ordinarsi nel tempo. Il B settimo suono, che fu l'incognita dei tempi antichi, non viene risoluta coll' introduzione del *si*: anzi gli antichi che la ritennero mobile e mutabile furono più logici, e la loro scala presentava un cert'ordine nel tempo, e la mutabilità di essa serviva opportunamente per cambiar accordo o tonalità e perciò di *chiave*, restando invariate le leggi di armonia professate a quei tempi.

Tale era la scala diatonica di fatto, benchè non potesse dirsi corrispondente del tutto alla tonalità gregoriana nè a quella moderna, pure serviva di legame per ambedue. A quei tempi vigevano ancora le teorie dei Greci, per cui l'intiero periodo dei suoni, o il *diapason*, era diviso in due parti dette *diapente* e *diatesseron*, e l'una e l'altra servivano a spiegare la tonalità gregoriana e quella diatonica, essendo ambedue basate sugli accordi maggiori e minori disposti su scale proprie, di cui il *diapente* e il *diatesseron* spiegavano la posizione in stato naturale o di rivolto; e queste scale avevano uno svolgimento ordinato nel tempo, ciò che non verificasi nella scala *invariabile*

moderna. Che la tonalità moderna sia meno razionale dell'antica si rende manifesto colla tonalità minore, la quale costringe il musicista a violare questa immobilità delle sette note, introducendo nell'ascendere un suono, che si abbandona nel discendere, per non dire del manifesto errore di coloro, che oltre alla *settima sensibile* introducono anche la *sesta maggiore* nel salire per poi lasciarla discendendo, dando così alla tonalità minore due *tritoni* di seguito, quali sono, nella scala minore di *la*, *do fa* ♯, e *re sol* ♯.

(*Continua*).

B. Grassi-Landi.

Les Maîtres musiciens de la Renaissance française[1].

Questa importantissima pubblicazione, intrapresa con vivo intelletto d'amore da M. Henry Expert, colma una lacuna negli studî, completi sotto ogni altro riguardo, che si riferiscono alla feconda attività svoltasi in Francia nel periodo del Rinascimento e della Riforma. Il difficile còmpito che s'imponeva alle ricerche dell'Expert sulle produzioni musicali dell'epoca non poteva attuarsi in modo più brillante: sono già apparsi dieci volumi, notevoli per il valore intrinseco della musica e per la ricchezza delle illustrazioni.

Dei primi cinque la *Rivista Musicale* fece a suo tempo la recensione, sicchè oggi non mi resta che ricordarli al lettore:

1° *Les meslanges*
d'Orlande de Lassus
contenants
plusieurs chansons,
a IIII, V, VI, VIII, X, parties:
reveus par luy, et augmentes,
A Paris
Par Adrian le Roy, & Robert Ballard.
M.D.LXXVI.

---

(1) Éditions publiées par M. Henry Expert. Paris, 1894-1899. Alphonse Leduc.

2° *Les*
cent cinquante
pseaumes de David,
nouvellement mis en musique
a quatre parties, par
C. Goudimel.
Par Pierre de Saint-André
(A Genève)
M. D. LXXX

3° *Musique de*
Guillaume Costeley
organiste ordinaire et
vallet de chambre, du
treschrestien et tresinvincible
Roy de France
Charles. IX.
A Paris
Par Adrian le Roy & Robert Ballard
1570.

4° *Claude Goudimel,* 2e Fasc. des 150 Psaumes (Éd. de 1580).

5° *Trente et une chanson*[*s*] *musicales*
a quatre parties nouvellemēt imprimees a Paris p̄ *Pierre Attaingnant demourant en la rue de la Harpe pres leglise saint Cosme.*
1529
(Autori: *Claudin* [*De Sermisy*], *Consilium, Courtoys, Deslouges, Dulot, Gascongue, Hesdin, Jacotin, Janequin, Lombart, Sohier, Vermont et anonymes*).

Col sesto volume finiscono i 150 salmi del Goudimel. Oggidì, chiarita l'esistenza del fiammingo Gaudio Mell, cade la leggenda di un Goudimel fondatore della scuola romana e maestro del Palestrina; ma resta sempre quel mirabile Goudimel che, ispirato ad alto sentimento religioso, musicò la traduzione ugonotta dei *Salmi*, fatta da Clément Marot e Théodore De Bèze, in uno stile che ha una certa

analogia con quello del grande riformatore della musica sacra, e che s'impone per una correttezza perfetta.

Molto più interessante, forse però per me soltanto, è il volume 7°:

Chansons de maistre Clement Janequin Nouvellemēt et correctemēt imprimeez a Paris par Pierre attaingnant demourāt a la rue de la harpe devāt le bout de la rue de mathurins pres leglise saint Cosme.

(1529—?)

Contiene le canzoni: *Le Chant des Oyseaux*, *La Guerre*, *La Chasse*, *L'Alouette*, *Las*, *povre coeur*.

Francesco da Milano, liutista di tanta valentia che lo si disse *il divino*, ridusse, credo verso il 1536, nell'intavolatura di liuto *La Guerre* dandole per titolo *La bataglia francese*, e *La canzon de li uccelli*. Le ho tradotte entrambe da

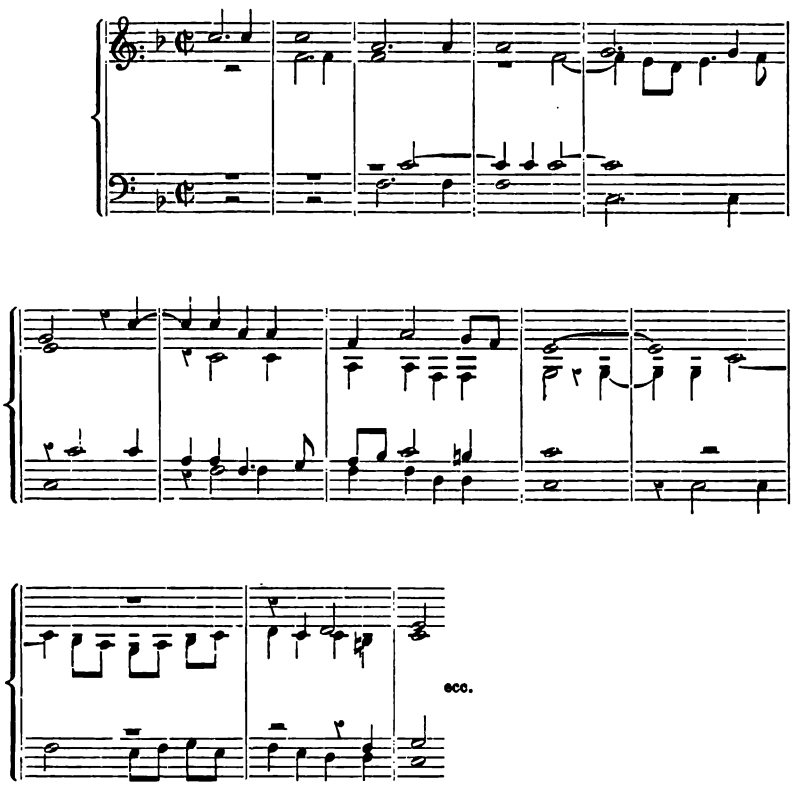
La Intabolatura de Lauto
di Francesco da Milano
con la Canzon de li Uccelli
la Bataglia francese et altre cose
come nella tavola nel fin apare.
Novamente ristampata
Libro primo.
In Vinegia appresso Gyrolamo Scotto
1563

ed inserii la prima nel mio *Saggio sulla melodia popolare del cinquecento* (Ed. Ricordi), e la seconda nei *Lautenspieler des XVI. Jahrhunderts* (Ed. Breitkopf & Härtel).

A parte il piacere di leggere queste composizioni nella forma originale, ho potuto stabilire sul testo di Francesco da Milano, dove, come si sa, l'intavolatura segna l'esecuzione della musica sui tasti dello stromento, le alterazioni cromatiche mercè le quali si trasformavano allora le tonalità antiche. Non v'ha dubbio che nelle Canzoni di Janequin spicca ormai sicuro l'indirizzo dell'arte moderna.

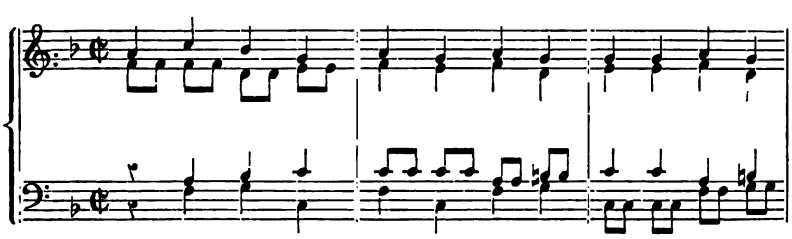
A sostenere il mio asserto mi giova riportare alcuni brani in cui l'edizione dell'Attaingnant lascia incerto il musicista sull'interpretazione della tonalità per l'assoluta mancanza di segni cromatici.

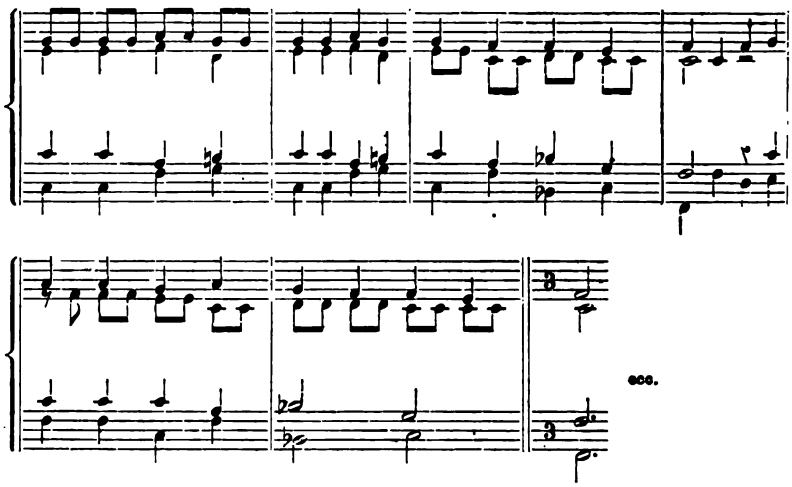
La Guerre comincia:



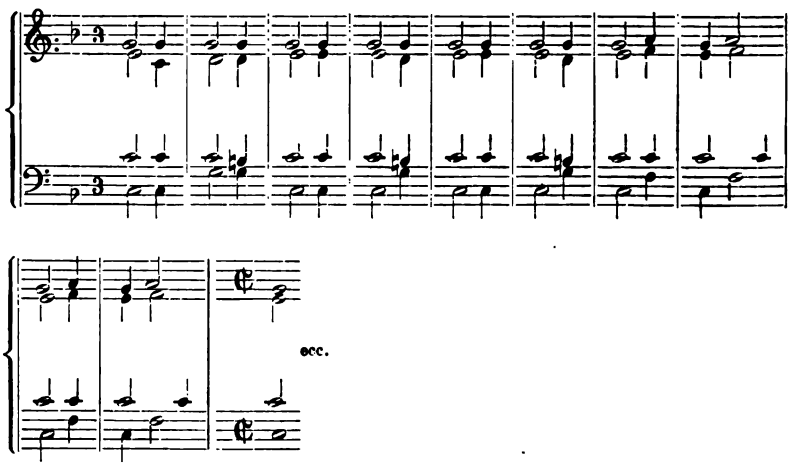
L'ultimo *si* della battuta ottava, e quello dell'undicesima sono ♮.

Un po' più sotto, prima del 3, l'intavolatura di liuto stabilisce l'accordo di *sol maggiore* nelle battute 2, 3, 4 e 5:

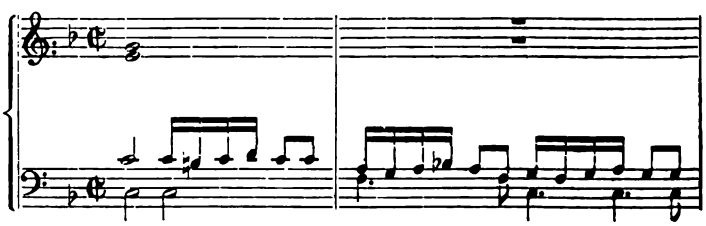


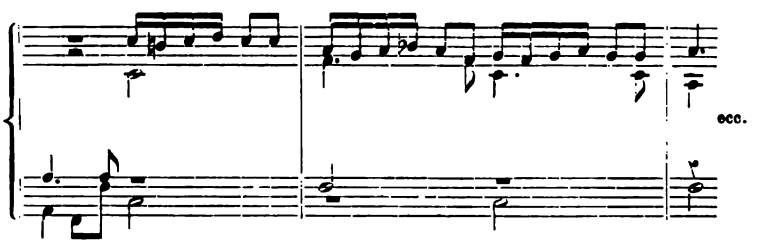


E così sul finire del 3, alle battute 2, 4 e 6:

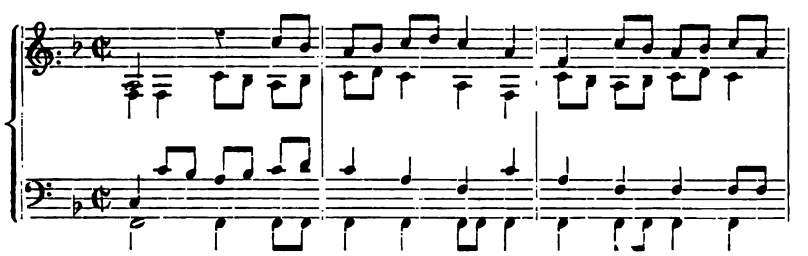


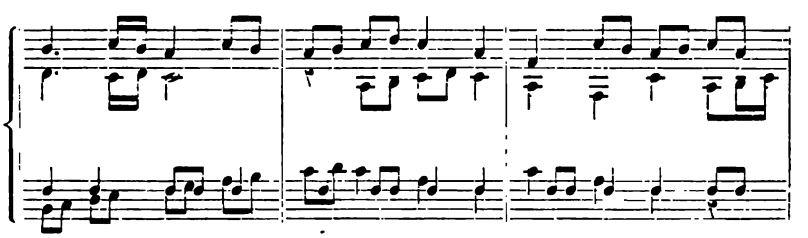
Nella Parte Seconda il nuovo disegno ritmico alla ripresa del ₵ va eseguito:

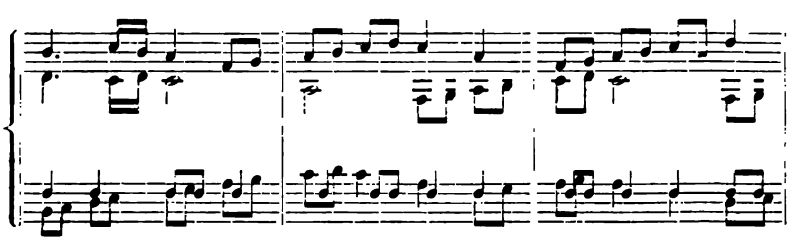


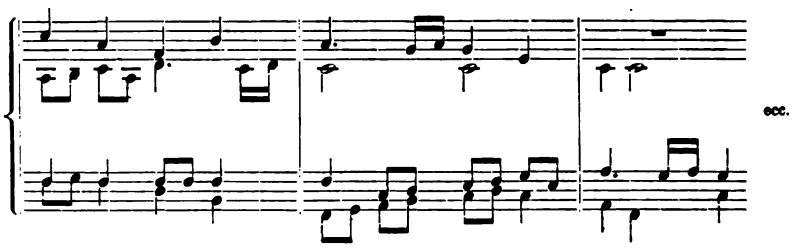


Faccio notare, per incidenza, di quanto effetto sia la frase seguente; a quale abilità doveva esser giunto il *divino* Francesco per suonarla sul liuto!

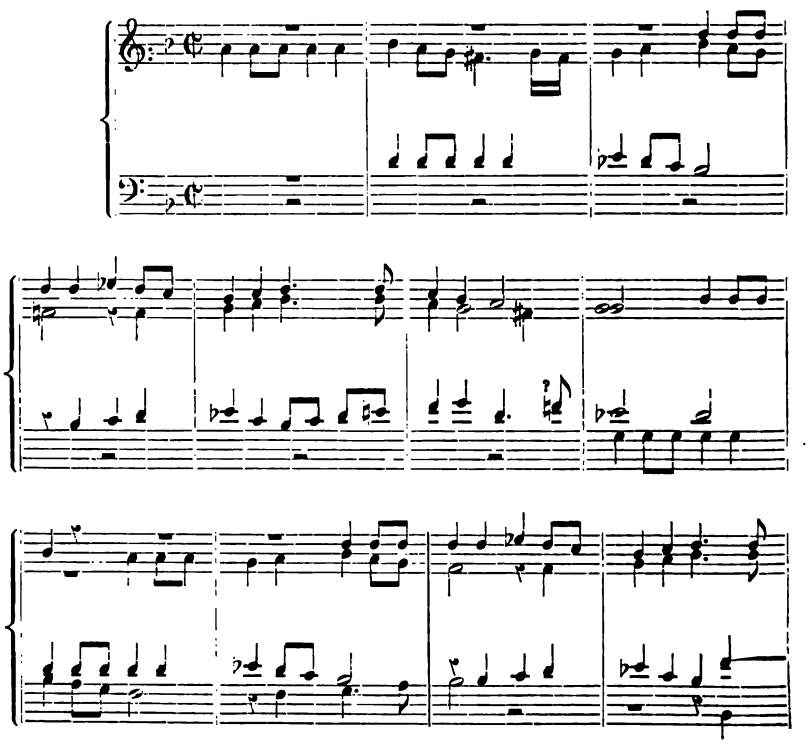


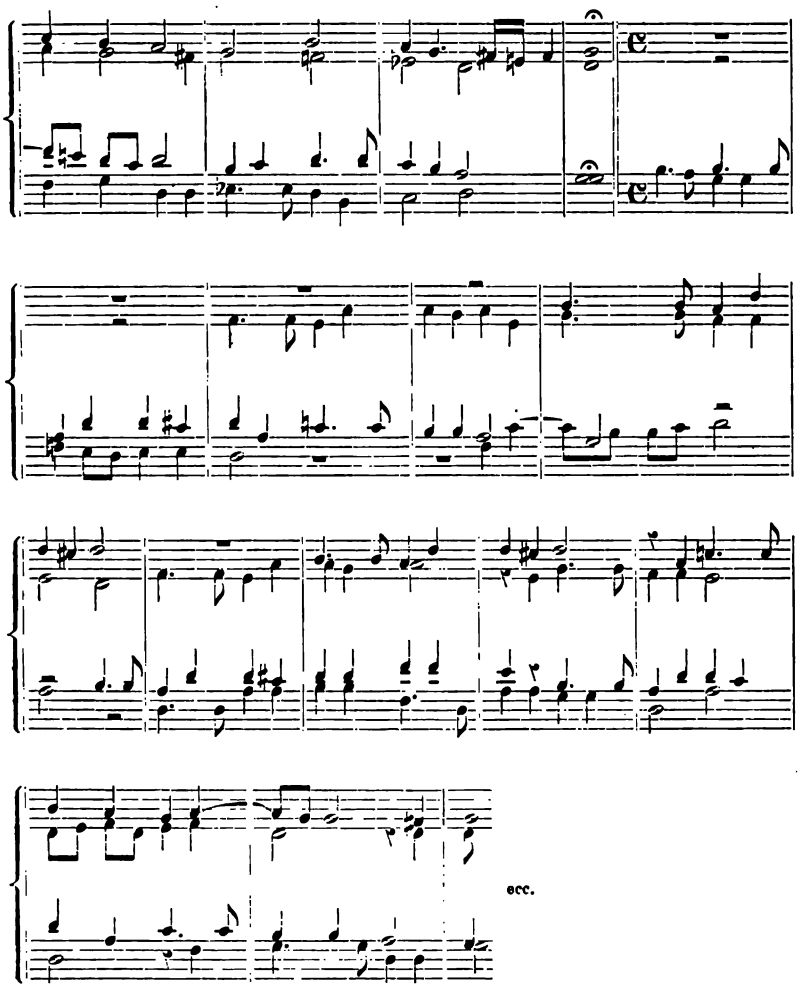




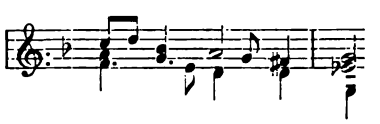


Le Chant des Oyseaux, in minore, dimostra che questa tonalità all'epoca di Janequin non si presentava ancora nel suo vero carattere, pure avviandosi per la buona strada. Tanto più qui giovano i confronti coll'intavolatura per vedere di quali note alterate era ormai invalso l'uso. Per darne un'idea basterà che trascriva il principio della Canzone, che si ripete con molta insistenza, ricordando che nel cinquecento pel tono minore non si segnava in chiave la sesta minore:





La difficoltà della battuta sesta fu risolta dal liutista semplicemente così:



Circa questa intavolatura di liuto da me confrontata coll'originale è necessario però osservare che Francesco da Milano può essere stato

uno di quei riformafori arditi ai quali i contemporanei (1) rimproveravano la distruzione del diatonismo tradizionale dei modi antichi a scopo di novità o di espressione. In tal caso l'interpretazione da lui data alle canzoni di Janequin dovrebbe accettarsi con un certo riserbo, quantunque si debba ammettere che egli avrebbe spiegato l'arditezza delle innovazioni come compositore piuttostochè come intavolatore della musica d'altri maestri. Finora il solo argomento per chiarire la questione si è che Francesco da Milano ha dato prova nelle sue composizioni di quella correttezza che lo dimostra ligio alle discipline del suo tempo (Cfr. il *Ricercare* di Francesco da Milano nei miei *Liutisti del Cinquecento*).

Nel 5° volume dell'Ambros stanno saggi di Brumel (*Missa festivale*) e di Pierre De la Rue (*Missa « tous les regrès »*), dall'edizione di Petrejus (Nürnberg, 1539).

Oggi l'Expert ci fa conoscere completamente l'arte dei due celebri contemporanei di Josquino, col riprodurre (8ᵉ livr.) la Messa « *De Beata Virgine* » di Brumel e la Messa « *Ave Maria* » del De La Rue. Una breve introduzione spiega quali accidenti si possono accettare dalla tradizione per eseguire la musica del tempo loro. Varî *facsimili*, riescitissimi, mostrano i pregi dell'edizione di Andrea Antico da Montona (Roma, 1516):

LIBER QUINDECIM
MISSARUM ELECTA
RUM QUAE PER EXCEL
LENTISSIMOS MUSICOS
COMPOSITAE FUERUNT.

Questo libro dell'Antico ha pure fornito il materiale per la 9ᵉ livraison, che riguarda uno dei migliori contrappuntisti della prima metà del cinquecento, Jean Mouton (*Missa « Alma Redemptoris »*) e il famoso rivale di Josquino, Antonius De Fevin (*Missa « Mente tota »*). Colle composizioni, finora poco note, dei due maestri, tanto celebrati al tempo loro, ci è dato penetrare sempre più intimamente nello spirito che animava la scuola fiamminga.

---

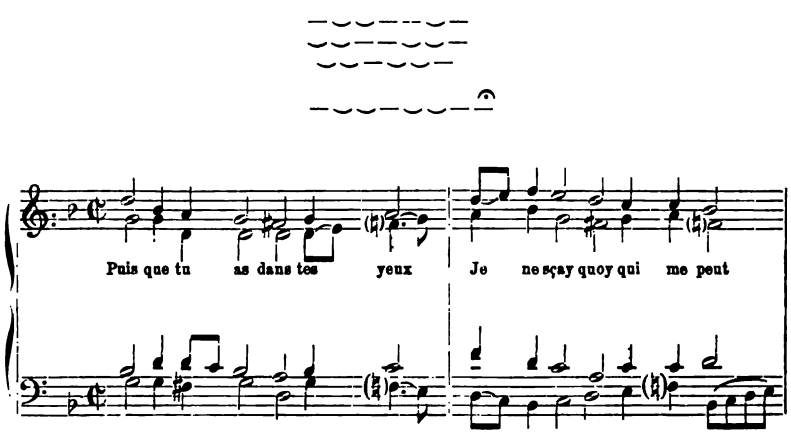
(1) Fra questi Ghiselin Dankerts.

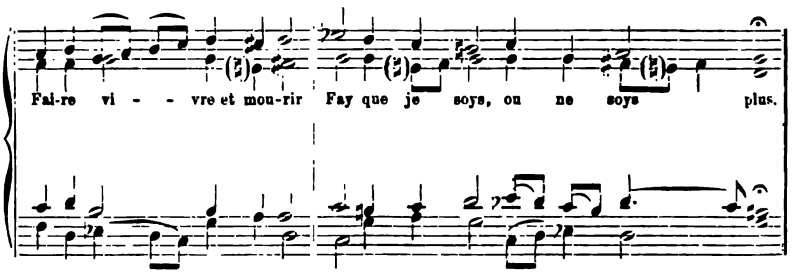
Le

Chansonnettes mesurees
de Jan-Antoine de Baif
Mises en musique a quatre parties
Par
Jacques Mauduit
Parisien.
A Paris
M.D.LXXXVI
Par Adrian le Roy & Robert Ballard

sono trascritte nella 10ᵉ livraison dei *Maîtres Musiciens de la Renaissance Française.* E a buon dritto, perchè se Jan-Antoine de Baïf riescì eccellentemente nel comporre versi misurati sulla prosodia antica, Jacques Mauduit seppe appoggiare nel modo più geniale il poeta, tentando, nel suo slancio di musicista erudito e profondo, il risorgimento della finissima euritmia dell'arte greca. Per richiamare l'attenzione degli studiosi sopra un genere di composizione che può divenire origine di nuovi mezzi d'espressione per la musica moderna, riporto la canzonetta:

Puis que tu as dans tes yeux





Auguriamo che la bella opera dell'Expert acquisti sempre maggior favore presso i cultori dell'arte. All'infuori dell'interesse storico, pure assai rilevante, che essa presenta, è certo che la dottrina stessa si avvantaggerà nel prendere in esame accurato manifestazioni artistiche troppo trascurate nel passato, quando specialmente, come nella composizione musicale, qualche trovata di genio cadde dimenticata per aver precorso il suo tempo.

Intanto esprimiamo al dotto autore della pubblicazione la più viva ammirazione per il lavoro finora compiuto.

Bassano, giugno '900.

D.r Oscar Chilesotti.

Il Finale dell' „Eroica".

Al Finale dell'*Eroica* non arrise il lirismo dei poeti e dei critici d'arte.

I critici d'arte che nello sviscerare, interpretare ed ampliare le più recondite intenzioni, le immagini più latenti e trascendentali, nello evocare situazioni da Beethoven non mai sognate, finirono per fare la figura di quei ragazzi dei quali parla Plutarco, i quali cercavano di saltare al di là della propria ombra, i critici d'arte hanno sempre trattato il Finale dell' *Eroica* come una *quantità trascurabile*, un sovrappiù che nulla aggiunge ai primi tempi della sinfonia e coi quali esso non ha alcun rapporto o nesso ideologico.

Il Colombani stesso nel suo pregievole libro « Le nove sinfonie di Beethoven » ci parla di « variazioni di colore indeciso (?) » e trova che in questo tempo l'ispirazione di Beethoven « stanca, si è limitata a creare più che della vera musica, una curiosità musicale! ».

Anche nelle poche esecuzioni dell'*Eroica*, cui mi venne dato assistere, ho notato come il Finale venga trattato dai direttori d'orchestra molto alla buona, come una pura successione di note dalla quale difficilmente si riesce a ricavare un chiaro costrutto e ad afferrare il concetto musicale; esecuzione che dimostra la mancanza assoluta, o quasi, della comprensione nel direttore d'orchestra di quell'unità organica e poderosa che informa tutto il pezzo (1).

---

(1) Faccio però eccezione per l'interpretazione nobile, elevata e sapiente data a questo tempo dal Richter, quale mi venne dato di godere nel concerto di recente eseguito a Torino al Regio. Sapienza e nobiltà d'interpretazione, che però non si confanno punto col malinteso risparmio del *ritornello* nel 1° tempo fatto dal Richter stesso in quella esecuzione, forse per una ingiustificabile economia di tempo!

More solito, la magna critica non se ne è accorta, e tanto basta.

Ed invero il Finale dell'*Eroica* è fra tutti i Finali delle sinfonie di Beethoven non solo il più elaborato ed il più complesso e dove gli artifici del contrappunto e dello stile fugato sono più evidenti, ma è anche quello che raggiunge maggiore profondità di significato, quello nel quale le caratteristiche del genio di Beethoven, l'irruenza del pensiero e la magnificenza dello svolgimento sfolgorano di luce più viva e straordinariamente affascinante.

Con tutta la sconfinata ed ogni dì crescente ammirazione che io professo per il genio divino di Beethoven, confesso che l'audizione degli ultimi tempi delle sue sinfonie (1) ha sempre per effetto di smorzare un cotal poco in me la potenza di commozione prodotta dagli altri tempi, e di suscitarmi quel tal senso di stanchezza e di sazietà che si prova all'audizione di un pezzo banale.

Il gaio *badinage* col quale si termina la sinfonia in *Do,* la piacevole e gioconda miniatura che chiude la 2ª sinfonia, evidentemente non possono per importanza di concetto artistico sostenere un raffronto col Finale dell'*Eroica.*

Il Finale della 4ª è veramente monocorde e vuoto, una tinta grigia e scolastica si diffonde su tutto il pezzo senza che i soliti bagliori vengano a fugare in modo decisivo le nebbie che si addensano su tutto questo tempo.

Lo smagliante Finale della quinta che si riattacca direttamente allo scherzo con una progressione inaudita e sublime, deve il suo effetto irresistibile allo sfolgorìo strumentale, alla tonalità, al suo movimento ritmico più che alla profondità di idee melodiche e procedimenti armonici.

E se l'entrata raggiante di tutta l'orchestra nell'accordo di *do maggiore*, produce un effetto veramente elettrizzante, questo effetto non si mantiene vivo ed intenso per tutto il pezzo, e la mancanza di idee e di svolgimenti efficaci e l'estrema prolissità della Coda, ingenerano un cotal senso di delusione ben lontano dal godimento completo ed esauriente che l'audizione del nostro Finale sa suscitare.

---

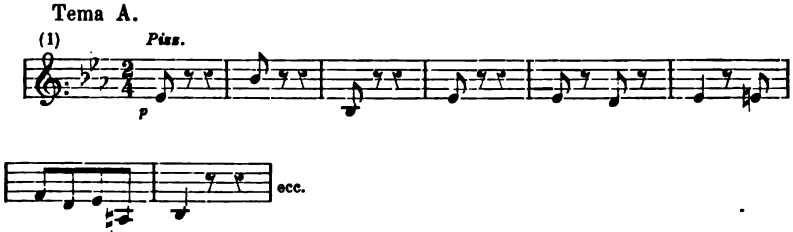
(1) Escludo il Finale della Pastorale e della Nona, i quali per il loro carattere affatto speciale non possono trovare un parallelo nelle altre Sinfonie per quel concetto pure affatto speciale che determina e regge tutto il complesso di queste due così particolari creazioni del genio di Beethoven.

Volgaruccio e poco simpatico, a malgrado di qualche passaggio luminoso, il Finale della 7ª; quello dell'8ª contiene una frase di sovrumana dolcezza: ma anche qui una tal quale prolissità di svolgimento, la persistenza ostinata di un unico disegno ritmico non sanno decidermi a metterlo alla pari in bellezza col Finale della 3ª.

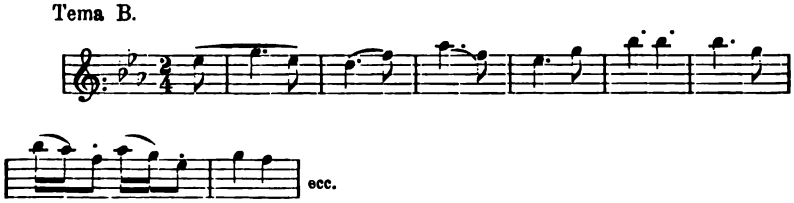
* * *

Esaminiamolo adunque un pochino più da vicino.
Esso si impernia su due temi

Tema A.



Tema B.



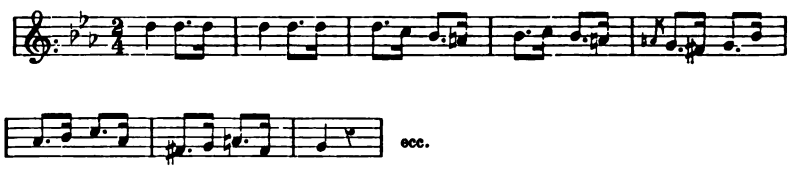
(1) Questo tema non è nuovo per Beethoven che già se ne era variamente servito: in una contraddanza, nell'op. 35 per piano, come tema di variazioni, ed infine nel balletto Prometeo.

Quest'ultima coincidenza ha fatto arricciare un tantino il naso a taluni critici-letterati che stando, secondo il solito, alle pure apparenze, credettero poco decoroso valersi di un'aria di balletto per chiudere una sì grande Sinfonia come l' *Eroica!*

E pensare che, dopo tutto, il tema del ballo Prometeo può offrire largo campo a delle escogitazioni filosofico-musicali, e dar materia a della musica seriamente intesa: e pensare che i sullodati critici-letterati si prosternerebbero in adorazione (forse anche senza comprenderle), come di fronte a perfettissimi modelli di arte sacra e sublime, davanti alle Messe di Vittoria Lasso e Palestrina, alcune delle quali pure tuttavia sono intessute su motivi di canzoni popolari e profane e talora perfino un po' galanti!

Informi, fra le altre, la Messa *Puisque j'ai perdu* del Lasso!

i quali veramente formano come un tema solo, procedono di conserva e mediante svolgimenti di peregrina bellezza terminano al *poco andante* che costituisce il punto culminante di tutto il pezzo e lo chiude maravigliosamente. Il secondo tema principale, *tema contrappeso* entrerà in orchestra quasi come una sorpresa armonica nella tonalità di *sol minore* e sotto questa forma ritmica



Se noi diamo un colpo d'occhio generale a questo Finale, troviamo che esso differisce tanto idealmente, quanto tecnicamente, dai Finali delle altre sinfonie.

Idealmente considerato, stupisce quella tale forza, quella tale irruenza di pensiero e vivacità di sviluppo tematico che riscontriamo nelle più sublimi creazioni di Beethoven.

Tecnicamente esso consta di una serie di *variazioni* (più che *variazioni* io direi *deduzioni* o *svolgimenti*, tanta è l'unità organica che tutte le informa — onde felicemente scrive il Galli nella sua Estetica della Musica (1) che esse rappresentano come il principio di varietà sviluppantesi da un'unica essenza) le quali nel loro sviluppo e nella loro condotta ci richiamano subito alla mente il procedimento che informa l'ultima parte della IX, come se già fino dal tempo della comparizione dell'*Eroica*, nella mente del Maestro balenasse l'idea di quella creazione così sovrumana e gigantesca e nella quale, come nelle *monadi* di Leibnitz, tutto il mondo intero viene riflesso e sintetizzato.

Una volata degli archi sulla settima di dominante, l'accordo della quale viene ribattuto da tutta l'orchestra, ci introducono al tema primo *A* enunziato dagli archi *pizzicato*. I legni lo ripetono in ottava, legni ed archi se lo rimandano con deliziosissimo effetto fonico.

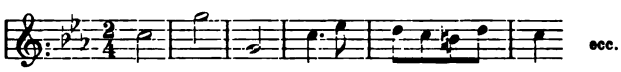
---

(1) Torino, Fratelli Bocca, 1900.

Due *variazioni* per archi di una semplicità squisita, la 2ª con terzine d'accompagnamento in contrappunto, ci danno come l'impressione voluta di una persona che si indugia a bella posta prima di intraprendere un lungo viaggio: il titano misura le proprie forze prima di entrare in lizza.

Negli oboi entra la melodia *B* mentre i bassi *pizzicato* fanno sentire il tema *A* il quale passa nelle trombe mentre violini e viole intuonano la melodia *B* con accordi ribattuti nei legni.

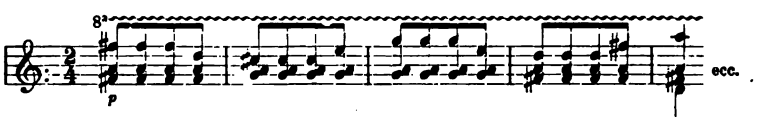
L'orchestra modula in *do minore* con sospensione sulla dominante. Segue un bellissimo fugato sul tema



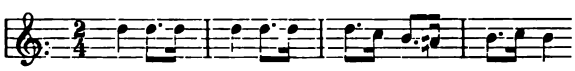
e sotto una forma in apparenza alquanto scolastica, ma dove tutto è di una chiarezza cristallina e più ch'alla *regola*, ubbidisce a quello svolgimento ideologico d'ordine superiore che informa tutte le composizioni di Beethoven.

Dalle piccole armonie e dissonanze dei legni ai felici contrappunti degli archi tutto è equilibrato, logico e senza una nota di più o di meno del necessario.

Una felicissima modulazione ci conduce al tono di *re maggiore*, dove oboi e flauti ci fanno udire la melodia in note ribattute



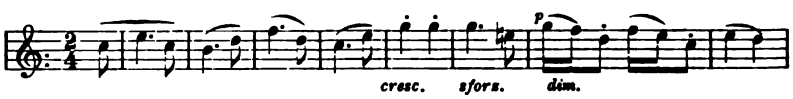
il flauto ha una spigliata volatina mentre un efficace passaggio di orchestra ci conduce alla tonalità di *sol minore* nella quale il secondo tema



viene intuonato dai violini, flauto, oboe, e fagotti unitamente al tema *A* nei bassi.

Questa melodia irrompe in orchestra con quella forza e slancio tutto proprio in Beethoven, ad essa vi si unisce e quasi vi si innesta il tema *A* che passa dai bassi ai violini in modo che le due melodie formano come una melodia sola sbocciata di getto e di una chiarezza incomparabile.

Una modulazione in *do maggiore*, una vera trovata, ci fa sentire nei violini la melodia *B*.

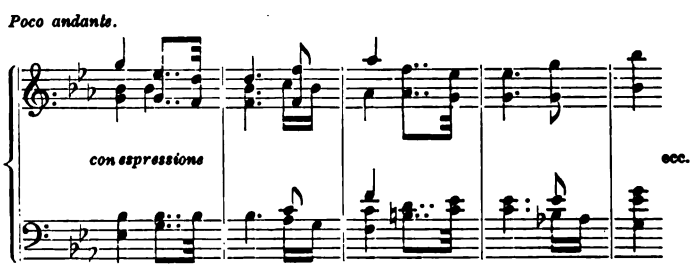


l'effetto è incantevole.

I secondi violini, le viole ed infine i bassi la riprendono come inciso che preludii ad uno svolgimento, mentre i primi violini fanno sentire un *tremolìo*, forma così cara a Beethoven: il corno ed in seguito il flauto col clarino ripetono l'inciso fondamentale del primo tema.

Alcuni brani in contrappunto doppio ci preparano il ritorno del fugato svolto con grande arte, l'elaborazione ne è grandiosa, la progressione sul pedale di *si b* col tremolìo nei bassi ci ricorda molto da vicino effetti consimili che Beethoven porterà nella IX alla sua ultima espressione.

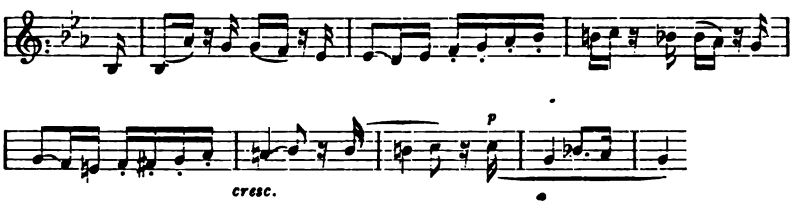
Il poco andante che segue segna il punto culminante di tutto il pezzo: l'entrata della melodia *B*



negli oboi, clarini e fagotti, è veramente celestiale e quale solo Beethoven poteva concepirla: è un canto, ben dice il Galli nell'opera già citata, « pieno di dolcezza, mite, intimo; si sente che la calma è scesa là dove infierì il dolore ».

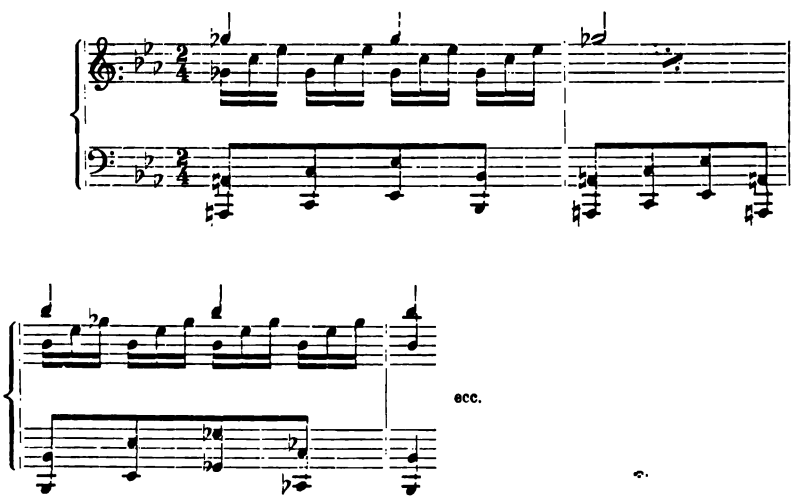
Ma qui la melodia non finisce come di consueto: una seconda e splendidissima melodia si unisce alla prima con una logica così sorprendente come se entrambe non costituissero che un'idea sola.

Questa seconda melodia



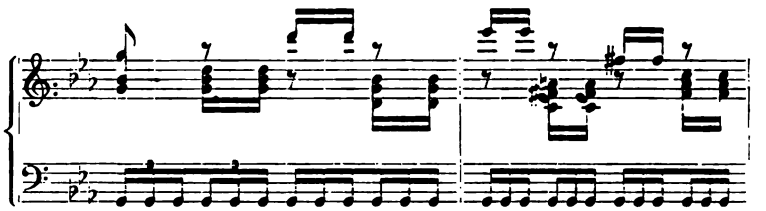
viene enunziata dai violini ed oboi, passa nei bassi fra gli arpeggi dei clarini, dei violini e l'esultare di tutta l'orchestra (1).

Il pensiero di Beethoven qui si fa veramente gigantesco: con uno slancio titanico, riprende, invece della cadenza che già si annunziava, una nuova progressione.



Io non saprei dove trovare una pagina di effetto più superbo, più sbalorditivo, più affascinante: il passaggio

(1) Nell'*Eroica* Beethowen non impiega che tre corni e due trombe; esclusi ancora i tromboni!



sul pedale di *sol*, con quelle piccole notine di risposta fra i legni e gli archi, ci trasporta veramente alle più sublimi regioni del godimento artistico.

Sul *Presto* cade la cadenza: il tema, fatto risplendente e ritmico, passa nei corni e nei legni; i violini con arpeggi e note ribattute, e tutta l'orchestra con una specie di sussulto trionfale terminano con uno sfolgorìo senza pari questo *Finale,* che veramente, come disse Wagner, sembra essere l'accento di una serenità trionfante e cantare la virtù irresistibile della speranza e dell'amore.

Il dramma umano si è compiuto con gli ultimi mesti accordi della Marcia Funebre: ma le glorie di un'esistenza lirica risorgono vive e festanti e si raccolgono nel grande inno finale: ogni bassezza umana è scomparsa, rimane solo, pura e serena, la memoria delle virtù: sia lode sempiterna ad esse: ed il Finale dell'*Eroica*, lieto, ma non chiassoso, dolce e sonoro, si innalza appunto come un inno potente alle virtù eroiche ed accompagna maestoso nella vita eterna della gloria lo spirito di chi seppe compiere grandi e nobili cose in questa vita terrena — sublime conforto ai mortali per la brevità e le angustie ed i dolori di questa nostra esistenza materiale.

DINO SINCERO.

Arte contemporanea

LA TECNICA DEL CANALE D'ATTACCO

SAGGIO PER LO STUDIO TEORICO-PRATICO
DEGLI ELEMENTI FONETICI DELLA FAVELLA ITALIANA NELL'EMISSIONE VOCALE.

Con 6 figure e numerosi espedienti grafici, prospetti, ecc.

Proemio.

Non v'è più dubbio ormai che oggigiorno l'educazione vocale deve avere il suo principio e ricercare la sua origine dalla favella istessa, prendendo le prime mosse dalla formazione della parola, ancor più sottigliatamente, dalla stoffa di essa, cioè dagli elementi fonetici, grammaticalmente chiamati *vocali* e *consonanti*.

Nei nostri metodi più recenti — seppure possiamo chiamarli così — abbenchè si accenni alfine all'importanza dello studio degli elementi fonetici, sarebbe vano ricercarne un qualsivoglia sistema. Nei metodi stranieri, specialmente tedeschi, questo sistema esiste; ma però lascia scorgere una deplorevole lacuna sia nello sviluppo che nell'ordine. Lo stesso metodo dell'Hey, sì decantato e non a torto, — il più completo che io mi conosca — tratta lo studio delle vocali e consonanti sistematicamente e completamente nella parte linguistica e dedicata specialmente agli oratori, artisti drammatici, ecc.; ma nella parte vocale, in relazione cioè esclusiva coll'emissione e col canto, questo studio vien presentato confusamente ed in maniera incompleta.

La mancanza assoluta di tale studio sistematico nei nostri metodi è una conseguenza del punto di partenza, dal quale essi s'incamminano. Tutti questi metodi, seguendo il medesimo procedimento

dei metodi della scuola antica italiana, prendono il loro principio, si dipartiscono dal suono musicale, dalla *nota*, e non accennano alla necessità di educare gli organi della pronunzia che episodicamente.

È questa mancanza e quella lacuna che io tenterò di riparare e di colmare col presentare questo sistema per lo studio degli elementi fonetici della nostra bella lingua; valendomi, oltre di una lunga esperienza d'insegnamento acquistata tanto in Italia che all'estero, pure di un accurato studio di osservazione fatto su di me stesso, sul mio organo vocale. Nè sarà uno sviluppo completo — che ciò non è nel mio scopo — del materiale d'insegnamento che io andrò esponendo; ma bensì un esperimento, un *saggio* onde apportare alla convinzione, dimostrando soprattutto, della necessità di dipartirsi nell'educazione vocale, pure per noi italiani, da un altro punto di partenza: la favella. Questo mio saggio potrà conseguentemente servire d'introduzione, di guida ad un fisiologico trattamento della pronunzia qual base onde acquistare uno stile vocale declamatorio corrispondente alle esigenze dei tempi e della musica moderna, ed apportare alla formazione di un metodo concepito ed edificato sopra queste basi ed in questo senso. Ed allora ci troveremo forse sul buon cammino, verso quel progresso tanto agognato da tutti e tanto necessario, soprattutto in Italia, che consisterebbe nel dare all'arte vocale ed al dramma musicale la più grande proprietà incisiva della pronunzia, la più grande intelligibilità del testo e maggior dose d'energia dell'accento musicale declamatorio: per giungere, insomma, alla *fusione del suono e della parola in una sola unità melodica e ritmica*.

Sono infatti i suaccennati due punti differenti di partenza, che distinguono la scuola tedesca moderna dalla scuola di canto italiana antica. Ho già avuto occasione soventi volte di esprimere la mia opinione intorno allo stato attuale della scuola di canto italiana e della sua incompatibilità colla scuola tedesca (1). Qui aggiungerò alcunchè per maggiore chiarezza.

Abbiamo detto che la nostra scuola prese e prende tuttora le sue prime mosse dal suono musicale o *nota*, adattandolo alla meglio, e con dei procedimenti talvolta cervellotici, alla nostra favella. La

(1) Vedi *Rivista musicale italiana*, vol. V, fasc. 1° e fasc. 4°, 1898.

scuola tedesca invece, dal momento che si è liberata dal giogo della nostra supremazia vocale, si diparte direttamente da quella, cioè dai suoi elementi consonantici e vocali, dal suo accento tonico, dalle sue proprietà ortoepiche e morfologiche, dai suoi caratteri simbolici, ritmici ed armonici e ne ritrae il così detto *Sprachgesang* (canto della favella). Ed è quanto dire che il suo canto è la stessa favella, il di cui elemento fonetico viene allargato, allungato e sotto gli aspetti estensivi, intensivi e ritmici; e, sottoposto a delle leggi sistematiche e razionali dettate dalla fisiologia, dalla filologia e dall'acustica, lo fa avanzare in questa guisa sino a tanto che esso diviene, estrinsecandosi, suono musicale. Ciò che è dunque nella nostra scuola la *causa*, diviene in questa il *fine*, restando comune, ben s'intende, a tutte due il *mezzo*, la *nota* musicale.

Questa innovazione — o meglio questo capovolta, poichè non si tratta che di un ritorno, sotto rapporti però differenti, ad un *antico* molto più lontano che la nostra antica scuola — è una conseguenza pure della riforma wagneriana.

Compresa ed accettata tale inevitabile necessità nel campo vocale, ci troviamo costretti, e forse nostro malgrado, a convenire che la denominazione di arte del canto, di *Canto* semplicemente, non è più bastevole ad esprimere questo nuovo — e pur antichissimo — ramo dell'estrinsecazione artistico-musicale; poichè, a conti fatti, Canto non significa che suono musicale, che musica, nel senso assoluto di combinazione melodica o polifonica; lo spiegano chiaramente le parole: *Cantilena*, *Cantabile*, *Cantico* ecc., anche nel significato di prova contraria.

Il canto però non è favella; tanto è vero che una melodia mozartiana o rossiniana resta canto e di valore assoluto musicale anche senza parole, o le sottoposte parole, mentre una frase declamatoria musicale gluckiana o wagneriana non ha nè senso, nè nesso musicale assoluto se ne togli il testo sottostante; sebbene neppur essi abbiano raggiunto l'ideale perfetto dello scopo avvenirista: **la favella divenuta musica.**

Da ciò la differenza essenziale e di grande momento tra i due sistemi o scuole: in una il materiale musicale serve di base, all'altra di coronamento. In Italia lo scopo è stato, ed è tuttora, la manifestazione del bello artistico, dilettevole; in Germania prevale il buono

dei metodi della scuola antica itali- ...ontano da me il pensiero
si dipartiscono dal suono mus- ...meno di disprezzare uno dei
necessità di educare gli - ... il desiderio ardentissimo, ed altre
È questa mancan- ...one tra i due sistemi, che apporte-
di colmare col - ... — non ibrido come vedremo nel corso
fonetici dell- ... — ma utile e profittevole, non soltanto al-
esperienz- ... stessa, ma pure all'arte buona, sotto l'aspetto di
di un ... per se stessa
orp- ... sviluppare l'educazione morale e fisica di ciascun po-
r ... ciascun individuo.

Imperocchè questo studio non dovrebbe restringersi a coloro i quali si dedicano di preferenza all'arte del canto e della recitazione; ma anche estendersi generalmente a tutti quelli, che della loro voce se ne servono continuamente e non soltanto come esclusivo mezzo di conversazione famigliare. Da aggiungere che tale fusione, tale amalgamento sarebbe favorevole non solo alla buona emissione, alla declamazione vocale ed alla recitazione, ma bensì di grande importanza per la fonetica e la glottologia. Ed ora un breve sguardo filologico alla nostra favella.

È innegabile che la lingua italiana, colla sua sovranità del carattere vocale, in opposto alla sovranità consonantica delle lingue teutoniche, offre appena vere e reali difficoltà tecniche di pronunzia e di emissione. Pertanto è pure provato che nella nostra favella, e sopratutto nelle parole dotte e di origine straniera, esistono consonanti, permutazioni e nessi il di cui studio speciale non sarà neppure per noi del tutto superfluo; specialmente allorchè si tratterà di combattere cattivi abiti e difetti linguistici non provenienti da difetti organici.

La lingua italiana è, senza alcun dubbio, *la più semplice, la più pura* e *la più fisiologica* tra tutti gli idiomi europei. I suoi elementi fonetici presi individualmente — cioè il suo alfabeto — lo provano splendidamente. Questo infatti non contiene nè vocali miste,

(1) Fra le scuole di canto francese ed italiana non s'incontrano delle differenze rilevanti: soltanto la francese si distingue e s'innalza su quella per maggior spirito di modernità, per sviluppo scientifico e forma più accurata e conseguente. Una prova convincente l'abbiamo nei metodi del Mengozzi (*Méthode du Conservatoire de Paris*, ecc.), del Garcia, del Fétis, del Faure, del Delle Sedie, ecc.

pure, nè suoni nasali, nè gutturali. Le consonanti *N*, *M* si no grammaticalmente nasali, e si possono alla rigore dire anto in relazione alla loro produzione sommaria — che è lire prese da sole, — la quale implicita brevi proprietà so- o; ma esse però non hanno nessuna influenza nasale sulle vocali che le precedono o che le seguono, come è il caso nella lingua francese ed in minor dose nelle lingue di origine teutonica.

Per ottenere i suoni di carattere gutturale abbiamo dovuto ricorrere a delle permutazioni, cioè a degli accozzi tra le consonanti palatine *C*, *G*, *J* — quest'ultima in italiano eguale a *I* — la *H* espirativa, del tutto sparita nella nostra favella, e le vocali primarie *I*, *A*, *U* e loro gradazioni secondarie *è*, *é*, *ò*, *ó* (1). La *Q*, non essendo che un segno grafico alfabetico della permutazione *cu*, non è di nessun valore nel nostro caso. Dunque questi suoni di carattere gutturale non esistono come elemento primario fonetico nel nostro idioma; tanto è vero che queste combinazioni episodiche e fittizie, e segnatamente le permutazioni *ca*, *co*, *cu*, spariscono quasi del tutto nel vernacolo toscano — la maniera popolare dalla quale tutti sappiamo è nata la lingua italiana letteraria, — dando luogo a delle espirazioni al certo inestetiche e non da encomiarsi e tanto meno da consigliarne l'imitazione nello studio dell'emissione vocale e nella pronunzia, ma che ci provano fisiologicamente la suddetta conclusione.

Così pure mancano al nostro idioma le vocali miste — *u*, *éu*, *èu*, francesi; *ü*, *ö* (*óe*), *ö* (*òe*) tedesche —; benchè esse s'incontrino nella maggior parte dei dialetti italiani e segnatamente nei dialetti gallo-italici.

Sull'elemento fonetico di queste vocali miste e sulle loro proprietà favorevoli o no all'emissione vocale non c'intratterremo; nè vogliamo discuterle, nè interessarcene. Infatti come è possibile parlare di suoni vocali misti nella nostra emissione quando questi ci sono stati negati dalla natura stessa della nostra favella? Però l'elemento consonantico è abbastanza ricco e vario da porci al lato, anche in questo senso, delle lingue celtiche. Di più ne possediamo tutte le grada-

---

(1) L'accento acuto indica il suono chiuso, l'accento grave il suono aperto delle vocali.

zioni e varietà senza risentirne le conseguenze; e ne risulta che per noi sono tolte le maggiori difficoltà, che impediscono la buona e naturale emissione e contro le quali devono combattere strenuamente i nostri vicini di oltre alpi.

Benchè riconosciuto universalmente, pure non sarà pleonasmo il raccomandare — giusto per le ragioni già esposte — lo studio, che prendo a trattare, delle vocali e consonanti della favella italiana a tutti gli stranieri, siano essi di razza latina o teutonica. Lo studio delle nostre vocali è necessario per essi onde ottenere un timbro chiaro, una voce docile e nell'istesso tempo robusta, unitamente a facilità, elasticità e purezza di emissione; lo studio delle nostre consonanti unitamente alle vocali, per ottenere una franca ed incisiva pronunzia, che abbia la prerogativa di *portare* senza nessuno sforzo, nè caricatura. Allorchè lo straniero avrà consolidato la sua emissione vocale coll'adopro ed esercizio dei nostri semplici, puri e fisiologici elementi fonetici, potrà azzardarsi allo studio dei suoni misti, impuri, nasali e gutturali inerenti al suo proprio idioma senza tema di pericoli vocali gravi, nè funeste conseguenze.

Inoltre si collegano e si trovano in istretta parentela con questo studio, scoprendoci il loro perchè fisiologico e filologico, tutti i procedimenti, tutte le massime e sopratutto le questioni di ordine vocale, che tuttora si aggirano nel campo dell'emissione e dell'arte del canto. Le questioni sì vive della respirazione, dei registri, dei timbri, delle *note* e vocali aperte e chiuse, ecc., non sono che la conseguenza di opinioni empiriche, di mire poco oneste, di massime ipotetiche, le quali cozzando tra loro generano polemiche inutili e deplorevoli. Questo non succederebbe se si ricorresse alla sorgente della musica e del canto: la favella, ed alle cognizioni scientifiche che ad essa si attengono, cioè fisiologia, acustica, fonologia e glottologia. In Italia questi ultimi due rami scientifici, abbenchè abbiano già fatto molto cammino, segnatamente per merito dell'Ascoli ed ultimamente del Nazari, pure sono ben lontani dall' aver raggiunto uno sviluppo soddisfacente. Se vogliamo trovare qualche cosa di assoluto, scientificamente parlando, è necessario ricorrere ai lavori comparati stranieri; sebbene nel nostro caso manchino di vitalità e caratteri proprî. Talora io pure mi sono trovato ad abbattermi contro incertezze, inconseguenze che, tenuto conto delle mie modeste forze, ho cercato di consolidare, sistemare nel

miglior modo possibile. Una cosa principalissima mi è apparsa da prima di somma necessità; cioè una descrizione minuta degli organi movibili che compongono il *canale d'attacco* o di emissione; accennando pure a quelli attenenti alla produzione del suono e del respiro; quindi per mezzo di esercizî esperimentati e tolti dai migliori lavori speciali, ho cercato di sviluppare, rendere elastici ed ubbidienti quelli organi; per quindi giungere a presentare il mio sistema intorno allo studio degli elementi fonetici, appoggiandolo sulla natura storica e fisiologica e sul carattere spiccato della nostra bella lingua. Dopo lunghe e pazienti ricerche e tentativi credo di aver raggiunto, se non un resultato buono, almeno soddisfacente; sopratutto se verrà tenuto conto che un tale procedimento, cioè quello di posare dei suoni e degli strepiti e d'indicarne la posizione e formazione in spazî e cavità sì variabili e con organi sì volubili ed imbarazzanti, doveva condurre certo ad un resultato molto relativo. Tutto il visibile, il realizzabile, direi quasi il palpabile, ho tentato di riprodurlo con delle figure e con degli espedienti grafici. È certo però che un tale sistema, un tale procedimento non si potrà comprendere, nè manifestare con vera efficacia e completamente, che per il tramite dell'esempio vivente; l'udito essendo e restando sempre il principale e il miglior fattore per la produzione degli elementi fonetici.

Questo per quanto riguarda la parte linguistica: per ciò che si riflette alla parte artistico-musicale, in una parola, all'emissione vocale propriamente detta, non intendo di trascurare e molto meno abbandonare i precetti e le prerogative della nostra antica scuola di canto. Al contrario; con essa andare di pari passo, ed in essa trovare quel perfezionamento sì altamente sviluppato — sottinteso sempre: in ragione dei suoi tempi e de' suoi fini — e quell'artistica efficacia tecnica, che ci rese altra volta sì desiderati e sì invidiati.

Infine ho cercato di esprimermi, per quanto ho potuto, in maniera comprensibile a tutti; lasciando da parte, per principio, qualunque appannaggio dottrinale; nella convinzione che le conoscenze scientifiche e letterarie devono, sopratutto in un lavoro il cui scopo principale è l'insegnamento pratico, servire di base e non di ornamento, a quella guisa che a qualunque edificio di utilità pubblica si presuppongono solide fondamenta.

CAPITOLO PRIMO.

Del canale d'attacco e della respirazione diaframmatica.

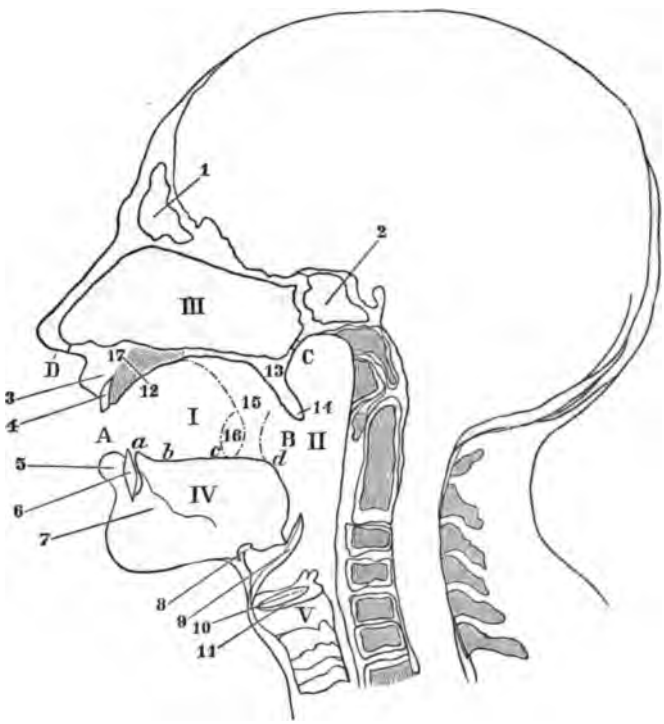
Il canale d'attacco è quello spazio compreso tra le corde vocali (laringe) ed i seni frontale ed occipitale inclusivamente. Esso viene formato da differenti cavità; le principali sono: la cavità orale, la cavità faringea e la cavità nasale (Vedi fig. 1ª, I, II, III). La cavità orale, detta generalmente bocca, è la più importante nel nostro caso; poichè è in essa che si formano, esclusivamente nell'emissione vocale, principalmente nella lingua parlata, tutti gli elementi fonetici della favella umana; è in essa sola ed in uno spazio fisso detto *spazio di condensazione* che devono posarsi, svilupparsi, appropriandosi i differenti timbri, tutti i suoni nati nella laringe. La cavità faringea serve più che altro di passaggio alla corrente dell'aria, divenuta colonna sonora dopo il processo della fonazione, benchè essa sia pure da riguardarsi dal punto di vista risuonatorio. La cavità nasale invece va considerata, quasi esclusivamente, come cavità di risuonanza; e sotto a quest'aspetto essa occupa il primo posto, per importanza, nella voce laringea superiore; che è quanto dire per le voci su cui il registro di testa esercita un dominio predominante, come ne è il caso nelle voci acute del soprano e del tenore. Gli organi principali, che s'incontrano nel canale d'attacco, sono i seguenti:

L'epiglottide (Vedi figura prima, N. 9), che si trova nella cavità faringea. Essa s'innalza e si abbassa, a seconda dei casi, nella fonazione; e segue in questa i movimenti paralleli della laringe, essendo ad essa collegata.

Il palato molle (N. 13) o velo palatino, che separa la parte superiore della cavità faringea dalla cavità orale. Quest'organo terminasi in un'appendice movibile e volubile detta ugola (N. 14), e posa su due pilastri (N. 15) ne' cui vani risiedono le amigdali (N. 16), volgarmente chiamate tonsille.

Il palato duro (N. 12), parete superiore della cavità orale, che separa questa dalla cavità nasale e ne forma come la sua tavola armonico-risuonatoria.

La lingua (IV), organo volubilissimo che occupa la cavità orale in tutta la sua lunghezza, e appoggiandosi sulla epiglottide e sulla laringe, alle quali è collegata, ne determina i movimenti ascendenti



Il canale d'attacco.

I. Cavità orale.
II. » faringea.
III. » nasale.
IV. Massa linguale { *a*, Punta della lingua. *b*, Dorso anteriore. *c*, » medio. *d*, » posteriore.
V. Laringe.
A, Orifizio boccale.
B, » faucale.
C, Narici interne (scioane).
D, » esterne.

1. Seno frontale.
2. » occipitale.
3. Labbro superiore.
4. Denti incisivi superiori.
5. Labbro inferiore.
6. Denti incisivi inferiori.
7. Mascella inferiore.
8. Osso della lingua.
9. Epiglottide.
10. Glottide.
11. Corde vocali.
12. Palato duro.
13. Velo palatino.
14. Ugola.
15. Pilastri palatini.
16. Amigdali.
17. Mascella superiore.

e discendenti. Essa si compone di una massa muscolare di una elasticità e malleabilità veramente sorprendenti. In questa massa si distinguono tre dorsi: La sua parte interna, che nasce dall'osso stesso

della lingua dicesi base o dorso posteriore; la parte media dorso medio e la parte esterna dorso esteriore, il quale termina alla punta.

Le labbra, che segnano il limite estremo della cavità orale e ne formano l'apertura esterna. Si distingue il labbro superiore (N. 3) dal labbro inferiore (N. 5).

La mascella superiore organo fisso formato dal palato duro, dai denti e dal labbro superiore.

La mascella inferiore (N. 7), organo movibile, che determina l'apertura della cavità orale, e viene formata dalla parete inferiore di questa dai denti e dal labbro inferiore.

Gli organi fissi che compongono il canale d'attacco sono adunque: la mascella superiore, il palato duro, i denti superiori, le pareti faringee e le nasali; gli organi movibili, l'epiglottide, il palato molle con l'ugola ed i suoi pilastri, la lingua, le labbra, la mascella inferiore e parete inferiore della cavità orale.

La cavità faringea comunica internamente colla cavità orale per mezzo dell' orifizio faucale (let. *B*) limitato dal velo palatino e dai suoi pilastri; e con la cavità nasale per mezzo di due aperture dette scioàne o narici interne (let. *C*). La cavità orale comunica esternamente per l'orifizio boccale (let. *A*), e la cavità nasale per due aperture dette narici esterne (let. *D*).

Il canale d'attacco serve a produrre la parola (la favella) in quella guisa che la laringe produce il suono o voce, ed i polmoni producono l'aria espirabile.

Ma onde poter emettere tutti gli elementi fonetici giustamente e facilmente è necessario non soltanto di conoscere — sia pure in maniera sommaria come abbiamo già fatto — gli organi partecipanti, ma pure possedere la più grande padronanza sopra gli organi movibili, prestando loro elasticità e scioltezza. Per ottenere ciò ci serviremo qui di alcuni esercizî, che chiameremo ginnastico-muti per distinguerli dagli esercizî ginnastico-vocali della laringe (Vocalizzi, arpeggi, scale ecc.). Questi esercizi saranno di una capitale importanza per lo studio che in seguito andremo esponendo, importanza che verrà ben riconosciuta e giustificata ad ogni piè sospinto.

***

Esercizî ginnastico-muti del canale d'attacco di preparazione agli studî delle vocali e delle consonanti.

1. — *Esercizî della mascella inferiore.*

a) Movimento verticale. — Abbassare la mascella, allontanandola dalla superiore, per diverse volte di seguito senza nessuno sforzo nè contrazione muscolare (10-20 volte).

b) Movimento orizzontale. — Portare per quanto è possibile la mascella inferiore a destra e sinistra lateralmente; osservando il già detto (15-30 volte).

Nota. — Questi esercizi, per dare loro un moto ritmico ed eseguirli con intenzione, sarà bene di cominciarli lentamente, aumentando sempre in velocità, per riportarli quindi al primo movimento lento; così arriveremo a sviluppare, padroneggiandoli, i muscoli partecipanti.

2. — *Esercizî delle labbra.*

a) Movimento laterale. — Tirare le labbra dapprima a destra, osservando che a sinistra i muscoli di esse restino immobili, quindi ripetere il medesimo movimento a sinistra con la stessa immobilità dei muscoli di destra (10-20 volte).

b) Movimento del labbro superiore. — Rialzarlo ripetutamente col mettere allo scoperto i denti superiori.

c) Movimento del labbro inferiore. — Portarlo in dentro nella cavità orale, strisciando sopra i denti superiori (10-20 volte).

d) Movimento copulativo. — Spingere nel primo tempo i labbri in fuori e raggrupparli alle loro estremità, nel secondo tempo allontanarli invece lateralmente, tenendo nei due tempi sempre la mascella inferiore immobile. Nella posizione larga dell'orifizio boccale cercare di non mostrare i denti inferiori, ma sibbene i superiori (10-20 volte).

Nota. — Raccomandiamo di evitare, in tutti questi esercizî, qualunque sforzo e contrazione muscolare.

3. — *Esercizî della lingua.*

a) Toccare con la punta della lingua tutti i denti tanto superiori che inferiori, e tutti i punti del palato duro e per quanto è possibile, pure del palato molle.

b) Portarla in fuori dell'orifizio boccale lentamente tenendola stesa: quindi ritirarla prestamente e viceversa (6-12 volte).

c) Portare in fuori la lingua e quindi muoverla da destra a sinistra sempre più velocemente per farla ritornare poi al movimento lento.

d) Esercitarne i dorsi, tenendo la punta appoggiata alla radice dei denti inferiori e spingendo la massa linguale in fuori ed in dentro per quanto è possibile.

Nota. — Questi esercizî della lingua devono venir usati con posizione laterale larga dell'orifizio boccale, col labbro superiore rialzato e con la mascella inferiore moderatamente abbassata.

Ripetiamo ancora, e valga per tutti gli esercizi, tanto muti che vocali: senza sforzo, nè contrazione muscolare! Altrimenti sarà impossibile di ottenere pieghevolezza, ubbidienza ed agilità degli organi movibili, per se stessi sì capricciosi. Sarà bene di praticare questi esercizî ponendosi davanti ad uno specchio o, meglio, tenendo davanti a sè uno specchietto a mano.

4. — *Esercizî del velo palatino (palato molle) e dell'ugola.*

a) Procurare di alzare il velo palatino tirandolo un po' indietro e prestando ad esso una forma semi-circolare in contrapposto alla forma triangolare in cui comunemente si osserva (5-10 volte).

b) Quindi unire all'alzamento dell'esercizio *a)* la disparizione quasi completa dell'ugola; questo succederà nell'inspirazione (tempo primo). Nell'espirazione rilasciare l'ugola ed il velo palatino riportandoli alla loro posizione naturale (tempo secondo) (5-10 volte).

Nota. — Evitare in questi esercizî di tirare in basso eccessivamente il dorso posteriore della lingua.

Sarà prudente, durante il tempo dell'esercitazione ginnastico-muta — oppure avanti o dopo — ricorrere al controllo medicale. La durata di tutti gli esercizî sino qui presentati sarà relativa e dipenderà, prima di tutto, dalla maggiore e minore facilità e disposizione dell'allievo. Le cifre sono pure relative, ed indicano i due limiti nei quali gli esercizî devono ripetersi.

***

Adesso ci è indispensabile di parlare, sia pure brevemente, dell'importante processo della respirazione, anima, vita e fattore indispensabile tanto della tecnica delle corde vocali, quanto della tecnica del canale d'attacco; poichè, s'intende, senza fiato non è possibile ottenere nè suono, nè strepito e senza suono e senza strepito niente elemento fonetico.

La fonazione, ben lo sappiamo, nasce, e soltanto, nella laringe, allorchè l'espirazione, o meglio la colonna dell'aria prodotta dai polmoni e regolata dal diaframma e dalle costole del torace, giunta presso le corde vocali si converte in vibrazioni; e trasformata in colonna sonora si porta nella cavità orale, fermandosi nello spazio di condensazione per quindi uscire dall'orifizio boccale al di fuori. La colonna sonora in quello spazio, oltre ad appropriarsi i caratteri speciali dei timbri vocali mediante le diverse posizioni degli organi movibili partecipanti, vi trova il miglior punto di appoggio onde riprodurne i suoi *armonici*, i quali acquistano ancor più sviluppo e volume mediante i differenti corpi di risuonanza. Fin qui è stato parola soltanto dei corpi che si trovano nel canale d'attacco, che, come abbiamo visto sono: in primo luogo la cavità nasale, in secondo luogo la cavità faucale. Della cavità frontale (N. 1) e della cavità occipitale (N. 2), per la loro minima importanza risuonatrice, non è necessario tenerne gran conto qui. Altro corpo di risuonanza importantissimo nell'emissione vocale è il torace comunemente detto *petto*. La voce laringea inferiore o registro di petto trova il suo più importante fattore risuonatorio nel torace: cioè in quella cavità limitata lateralmente dalle costole, in alto dalle clavicole ed in basso dal diaframma. Come nel canale d'attacco si trovano tutti gli organi per la formazione e la produzione degli elementi fonetici qui pure nel torace, che potrebbe chiamarsi il canale d'espirazione, trovansi tutti gli organi che partecipano alla funzione della respirazione. Infatti in esso risiedono oltre al cuore di valore minimo nel nostro caso, pure i polmoni, organo il più essenziale ed i diaframma il più importante, il più attivo ed il più sensibile della respirazione.

La cavità toracea è suscettibile a prendere differenti forme e grandezze; essa può allungarsi ed allargarsi, restringersi e dilatarsi; e

dalla sua duttilità e sopratutto dall'elasticità e sensibilità del diaframma, dipendono non solo la maggior parte della tecnica vocale in generale, ma anche buona parte della salute dell'organismo umano (1).

Il processo della respirazione comprende due movimenti; l'uno detto d'inspirazione, l'altro d'espirazione. Nell'inspirazione l'aria viene presa esternamente per mezzo dei polmoni, che agiscono in guisa di mantici, e nell'espirazione essa viene rigettata in fuori in quella quantità e qualità superflua al bisogno organico.

Qui descriviamo brevemente le fasi principali dell'azione respiraratoria, cosidetta diaframmatica, in rapporto alla vita ordinaria, alla favella ed all'emissione vocale.

---

(1) Presentiamo qui in annotazione alcuni esercizî ginnastici; i quali, se per il nostro àmbito sono di minor importanza dei già esposti, tuttavia tengono un posto saliente nell'igiene in generale e nell'arte del canto e declamazione in particolare. Essi tendono soprattutto allo sviluppo della cavità toracica ed all'elasticità del diaframma.

N. 1. Esercizi dei principali muscoli del torace.

a. — Movimento del muscolo retto.

Posizione in piedi. — Gettare la testa, le spalle ed il tronco indietro, tenendo costantemente le gambe stirate e le braccia penzoloni (5-10 volte).

b. — Movimento simultaneo dei muscoli traversali esteriore ed interiore.

Posizione in piedi. — Gettare la testa, le spalle ed il tronco lateralmente a destra, primo tempo, a sinistra, secondo tempo; le gambe sempre stirate ed i piedi immobili (10-20 volte).

c. — Movimento simultaneo dei muscoli del torace.

Posizione orizzontale. — Drizzare lentamente la testa, le spalle ed il tronco — tenendo dapprima le braccia stese lateralmente od incrociate sul petto; più tardi incrociarle dietro alla testa — sino a trovarsi seduti, ma senza alzare, nè incrociare le gambe ed i piedi; quindi ritornare, sempre lentamente e nell'istesso modo, nella posizione orizzontale (4-8 volte).

N. 2. Esercizio delle clavicole.

Posizione in piedi. — Alzare le spalle in alto, restando immobili colla testa, il tronco e le gambe; quindi lentamente riportarle al basso nella posizione naturale, tenendo le braccia inerte e penzoloni lateralmente (15-20 volte).

N. 3. Esercizio simultaneo dei muscoli del diaframma.

Posizione in piedi. — Tenere la testa, le spalle e la parte superiore del tronco immobili, come pure le gambe ed i piedi, e fare soltanto un movimento semicircolare con le parti epigastriche ed ipogastriche, tirandole una volta a sinistra ed una volta a destra (20-30 volte).

Nella respirazione naturale — l'inconscia e che noi pratichiamo nel sonno, nel riposo, nel lavoro intellettuale, ecc. — l'azione si restringe primieramente al diaframma, il quale dilatandosi coll'abbassarsi, costringe le pareti addominali a spingersi in avanti: secondariamente e benchè poco sensibile, alle costole inferiori del torace, le quali essendo collegate al diaframma per mezzo dei muscoli intercostali, sono obbligate a seguirlo nel suo movimento di dilatazione. Nell'uso della favella, nel parlare e nell'arte oratoria, il processo fisiologico appunto osservato richiede già un'azione più energica con aumento considerevole di forze. Il diaframma, invece di abbassarsi, tende a distendersi lateralmente costringendo ancor più le costole inferiori e con esse i muscoli intercostali, ad allargarsi ed a fare dei movimenti più attivi e più frequenti. Nell'emissione vocale il processo fisiologico della respirazione raggiunge il più alto grado di sviluppo, o meglio, si completa, si perfeziona col compendiare in sè tutte le fasi e gradazioni già osservate; richiedendo il concorso di tutti gli organi componenti il sistema, ed appropriandosi in tal modo tutte le qualità e prerogative indispensabili all'emissione vocale e quindi all'arte del canto. Questo completo concorso è segnatamente necessario nel così detto respiro intiero o respirazione profonda detta pure respirazione diaframmatica. Qui il movimento in avanti delle pareti addominali non solo dispare, ma dà l'idea, la sensazione apparentemente contraria per il fatto del completo allargamento laterale — senza però divenire nè eccessivo, nè sforzato — dell'intiera cassa toracea (intendi pure *petto*). L'allargamento generale del torace, comprese tutte le costole sino alle clavicole, impedisce non soltanto al diaframma qualunque abbassamento, ma lo obbliga, oltre al distendersi il più possibile lateralmente, pure ad alzarsi sensibilmente, apportando seco in questo movimento la regione dello stomaco e nascondendo le pareti addominali.

Dei due movimenti respiratorî è dunque, nel caso nostro, l'espirazione il più importante ed il solo che serve alla fonazione e quindi all'emissione vocale. Adopreremo nel corso di questo studio in generale il respiro intiero: onde ottenerlo consciamente e saperlo regolare e signoreggiare a volontà presentiamo i seguenti esercizî della respirazione, i quali saranno da considerarsi di un valore non minore che quelli già presentati più indietro.

***

Esercizî ginnastici della respirazione diaframmatica.

1° — Controllo dell'azione del diaframma, necessario sopratutto per i soggetti femminili abituati, a causa del busto, ad una respirazione nella quale predomina il tipo clavicolare.

Togliere il busto, quindi prendere la posizione orizzontale, cercando nell'inspirazione di alzare la parete addominale riportandola poscia al suo stato naturale nell'espirazione. La mano appoggiata leggermente sulla regione epigastrica (stomaco) potrà controllare distintamente l'azione ed i movimenti del diaframma.

2° — *a)* Ammettiamo che l'alunno, nella respirazione ordinaria, si serva soltanto della respirazione nasale. Nel caso nostro, in riguardo all'emissione vocale, dovremo dire sempre inspirazione nasale e non respirazione nasale, poichè in quella il secondo movimento dell'azione respiratoria, l'espirazione, succederà, e soltanto per l'orifizio boccale.

b) Respirazione profonda (respiro intiero). Nell'inspirazione, la parete addominale superiore (epigastrica) deve spingersi in avanti ed alzarsi mentre la parete inferiore (ipogastrica) si appiatterà, stirandosi un poco. L'aria inspirata riempierà moderatamente tutta la cassa toracea dai fianchi alle clavicole, dilatando ed alzando pure le costole superiori (petto). Nell'espirazione far ritornare il diaframma, le costole inferiori e con essi la regione epigastrica, alla sua posizione naturale senza però abbassare le costole superiori (4-8 volte).

c) Ottenuto ciò procureremo di ritenere l'inspirazione col chiudere ermeticamente il passaggio (glottide) della corrente dell'aria, accostando energicameute tra loro le corde vocali. Il torace si troverà moderatamente ripieno d'aria e nel medesimo modo già descritto qui sopra. Osservare che le clavicole nell'inspirazione restino immobili senza nessuno accenno ad innalzarsi; procurare piuttosto di tirarle — e con esse le spalle — indietro ed un po' in basso tenendo le braccia di dietro. Il collo e la testa devono posare, quasi diremmo sedersi, sopra le spalle nella posizione la più comoda ed indifferente onde evitare qualunque sforzo dei muscoli laringei. Si comincerà a ritenere il fiato per 5 o 10 secondi, per aumentarne sempre più la durata nella proporzione di 15, 20, 30 sino a 60 secondi. Evitare qualunque scossa e pressione al momento dell'espirazione.

Nota. — Non mai abbastanza da raccomandarsi in tutti questi esercizi naturalezza ed indifferenza muscolare, e di praticarli sotto il sovente controllo medicale.

In ultimo presentiamo un esercizio ginnastico-muto generale, tanto per gli organi principali del canale d'attacco quanto per quelli della respirazione diaframmatica che compendierà in se stesso tutto ciò che abbiamo praticato e detto sino qui e ci servirà come di recapitolazione.

Esercizio ginnastico-muto cumulativo.

Apertura laterale moderata dell'orifizio boccale; il labbro superiore rialzato un po', mostrando i denti superiori; il labbro inferiore appoggiato leggermente ai denti inferiori coprendoli. Inspirare profondamente (respiro intiero) senza rumore, per la bocca; facendo attenzione che la lingua si trovi in una posizione tranquilla e piuttosto rivolta al basso che all'alto e la sua punta tocchi la radice dei denti inferiori. Si rialzi il velo palatino il più possibile facendo sparire quasi del tutto l'ugola. Procurare di aprire l'orifizio faringeo in forma semi-circolare. Primo tempo (1). Nell'espirazione, che soltanto in questo caso succederà per il naso, spingere il più possibile i dorsi della lingua in fuori dell'orifizio boccale, senza però fare abbandonare alla sua punta l'appoggio dei denti inferiori. Secondo tempo (5-10 volte).

Nota. — Per mezzo di questo esercizio cumulativo sarà facile di riconoscere giornalmente lo stato igienico del velo palatino, delle amigdali e delle pareti faringee.

Correremmo il rischio di entrare in un campo a noi riserbato, quello dell'igiene, se ci dilungassimo in questo senso. Ricorderemo qui soltanto all'assoluta necessità della *toilette* giornaliera della bocca e delle abluzioni tanto interne che esterne dell'intiero canale d'attacco, ed esterne del torace e delle regioni epigastriche ed ipogastriche.

(*Continua*).

C. Somigli.

---

(1) In me è visibile in questo movimento pure l'orlo superiore dell'epiglottide rialzata, allorchè cerco di abbassare straordinariamente il dorso posteriore della lingua. Questo però non lo ritengo necessario pel mio studio; anzi porre mente che nel ritornare al primo tempo la lingua non s'abbassi di troppo e causi pressione e sforzo sulla laringe.

UN EPISODIO EMOTIVO DI GAETANO DONIZETTI

I.

Una *Vita* di G. Donizetti, scritta con intenti psicologici, non esiste ancora; eppure riuscirebbe molto istruttiva alla dimostrazione della teorica degenerativa del genio, poichè Donizetti non solo fu un vero alienato negli ultimi anni per la paralisi che lo condusse a morte, ma ebbe, forse come nessun altro genio ha presentato, evidentissimo il processo d'ideazione geniale incosciente, sotto forma di *raptus*, ed una estrema mobilità affettiva da far pensare ad uno sdoppiamento di coscienza, quasi ad una doppia personalità isterica. Ed anche senza essere lombrosiani, non si può non ammettere che squilibrio vi sia stato in lui, così instabile, così mobile, così facile a correr là dove la vita tumultuosa ed allegra lo chiamava colle voci di gloria, di piaceri, di ebbrezze, mentre alla sua costituzione organica sarebbe stata propizia, ed egli lo sentiva, la tranquillità di una dimora fissa e di un amore domestico.

Un episodio emotivo che segna un momento importantissimo della sua vita affettiva è quello che si svolge dopo la morte della moglie. Vedremo dall'esame delle lettere scritte nel periodo di pochi mesi, come egli passasse dalla più cupa e profonda malinconia all'attività creatrice di melodie contrastanti col tono sentimentale che doveva informare la sua vita in quel tempo.

Ma ciò che riesce veramente caratteristico della genialità del Donizetti si è che, coll'accentuarsi dei fenomeni morbosi, cresceva pure in lui il valore della produzione, e basterebbe questo fatto: che i primi sintomi della più classica fra le malattie mentali si erano già sviluppati prima che egli creasse il *Poliuto*, la *Favorita*, la *Linda*,

il *Don Pasquale,* il *Duca d'Alba,* la *Marcia di Rohan*, il *Don Sebastiano;* vale a dire la parte migliore della sua produzione artistica, per gettare un fortissimo dubbio, anche fra i più tenaci oppositori della teorica degenerativa del genio, e cioè che non solo la degenerazione possa spesso accompagnare il genio, ma che in questa trovi anzi gli elementi costitutivi, essenziali pel determinismo geniale.

Del resto, anche astraendo dalla paralisi generale progressiva che l'ha colpito, e che potrebbe anche da taluno essere considerata, e non senza ragione, effetto dell' immane lavoro mentale a cui egli aveva assoggettato il suo cervello, e che l'eccellenza della produzione artistica nel periodo di malattia si sia potuto avere malgrado questa, e non da questa favorita, Donizetti entra nel quadro fisico-patologico tracciato nell'*Uomo di genio* da C. Lombroso.

Come dissi, manca una biografia di Donizetti nella quale siano raccolti gli elementi clinici-antropologici per risalire ad uno studio completo della sua personalità; ma anche colla semplice scorta della *Vita di Gaetano Donizetti*, pubblicata nel 1875 dai dott. F. Alborghetti e M. Galli, i quali non potevano certo allora preoccuparsi della teorica lombrosiana, troviamo una messe abbondante e dimostrativa.

II.

Uno dei caratteri che il genio ha comune colla pazzia, e più colla pazzia morale, è la precocità.

Donizetti entrò nel Conservatorio di Bergamo a 9 anni, ed invaso da una vera febbre di studio, imparava tutto con facilità meravigliosa, leggeva musica a prima vista; nella teoria del canto, nella declamazione, nel contrappunto era il miglior allievo; suonava il piano, l'organo, il violoncello, il flauto, il contrabasso, aveva conquiso il Mayr, che lo preconizzava un grande maestro.

A 20 anni, col soccorso della memoria prodigiosa, dopo poche audizioni, presentava allo stesso Mayr lo spartito completo di un'opera, di cui questi non poteva più riottenere il manoscritto originale; ed al Liceo musicale di Bologna, dopo tre anni gli si rilasciava questo giudizio: « che nulla più restavagli ad apprendere nella scuola del P. Mattei », musico rinomato, e che era stato il venerato maestro di Rossini.

Di una sensibilità così squisita da costituire una vera ciperestesia, da fanciullo, quando suo padre lo conduceva al teatro, giungeva, per troppa commozione, persino a soffrirne, e la notte non poteva addormentarsi. E alla prima rappresentazione della *Lucia* al S. Carlo, dopo gli applausi con cui fu accolto il *Tu che a Dio spiegasti l'ali*, il Maestro, sebbene allora abituato, dicono i biografi, a simili ovazioni, rimase come oppresso dalla scena imponente, e n'ebbe una specie di febbre nervosa che lo costrinse per alcuni giorni a letto.

E quale esempio più caratteristico, dell'incoscienza ed istantaneità della creazione geniale, di Donizetti? In lui è veramente provata la analogia dell'estro coll'accesso epilettico, e che il genio crei non già perchè voglia, ma perchè deve creare, a differenza appunto dell'ingegno. Riporto integralmente le parole di Alborghetti e Galli a proposito di uno di questi momenti di estro.

« Una sera in casa sua stavano giuocando la partita alle carte la Virginia (sua moglie), il tenore Duprez, il baritono Casselli e Tommaso Persico.

« Il maestro era fuori, come di consueto, a quell'ora per la passeggiata. Dopo qualche tempo lo vedono rientrare. Aveva la faccia pallida e rannuvolata ed era di umore triste. Tutti si accorgono che è affetto dal solito suo disturbo, il dolore di capo. Infatti egli, salutati appena la moglie e gli amici, chiede licenza di ritirarsi a letto; e, pigliato un lume, va a coricarsi. Ma non sono passati quindici minuti, che si ode uno strappo di campanello dalla camera, ed accorsa la moglie per chiedere di che abbisognasse, il maestro, che si era alzato a sedere sul letto, — portami subito un lume, le dice, e tutto l'occorrente per scrivere musica.....

« Mezz'ora dopo Donizetti richiamava nella camera la moglie, e presentandole un mezzo quaderno grigio di note, — prendi, le dice, dàllo a Duprez. Ora sto bene e lasciami dormire. — Lo scritto era la cabaletta dell'ultima aria del tenore: *Tu che a Dio spiegasti l'ali* ».

E ancora un altro esempio: Uno dei migliori pezzi del suo *Tasso* è il finale del primo atto. Trovavasi il Donizetti con una brigata d'amici in camera sua la sera, e si conversava allegramente; ad un tratto, levatosi, uscì dalla camera interrompendo il discorso, e rimase fuori una mezz'ora. Quando ritornò, a chi gli chiedeva il perchè della sua assenza, rispose: Perchè ho composto il finale del primo atto del *Tasso*.

Non è questo un procedimento di associazione ideativa affatto differente da quello degli uomini normali, che qui, come ha dimostrato recentemente il Renda, è rapida, brusca, e che non si compie per ravvicinamenti di somiglianza e dissomiglianza, ma come atto impulsivo, che scoppi d'un tratto come effetto di una cerebrazione incosciente pregressa?

Del resto i suoi contemporanei ci hanno tramandato notizia del come procedeva anche ordinariamente il lavoro di composizione. Precedevano giorni di umor nero, di solitudine, di taciturnità, di automatismo ambulatorio; ed in prossimità del momento del comporre era molestato da veri dolori fisici. « La fronte gli scottava, gli battevano con violenza i polsi alle tempia, gli doleva il capo »..... Succedeva la fase che si dovrebbe dire della eruzione.

« Allora pigliata la penna si metteva a tempestare d'una gragnuola di note i quaderni, e via via, seguitando rapidamente, tracciava senza interruzione l'abbozzo persino di un atto intiero, senza levarsi dal tavolo ». E più avanti gli AA. citati osservano: « che un intenso dolore di capo precedeva una creazione musicale, e che quel dolore svaniva quando il cervello si era in certo modo sgravato ».

Ma perchè, passato il momento dell'estro, il genio ritorna un uomo comune, e si rilevano così più forti i contrasti, le intermittenze da costituire quasi una doppia personalità, e accanto ai parti sublimi geniali si hanno quelli mediocri e persino cattivi, Donizetti è tipico anche sotto questo punto di vista: poichè della sua enorme produzione, molta è scomparsa per sempre, e fu destinata all'oblìo dagli stessi contemporanei.

Pure nel corso di una vita artisticamente così feconda, e ad una facoltà di reagire colla produzione geniale di altissimo valore alle turbe emotive ed agli stati passionali (in una notte di geloso tormento nell'aspettazione di una amante fu scritta la musica del quarto atto della *Favorita*), Donizetti ebbe periodi di impotenza creatrice e di arresto psichico quasi; ed egli, così facile alla vita instabile, girovaga, zingaresca, come egli stesso la chiamava, sempre in continuo moto da Napoli a Roma, da Firenze a Milano, da Vienna a Parigi, in tempi nei quali un viaggio di qualche centinaia di chilometri rappresentava un vero strapazzo, lamentavasi pur sempre nelle lettere ai famigliari di questo suo non aver terreno fermo, e si

lasciava abbattere dalla contrarietà in modo eccessivo, e continuamente aspirando ad una dimora stabile e calma e ad una vita regolata, si lasciava sfuggire le occasioni che gli si presentavano di adattarvisi onorevolmente.

Le contraddizioni in lui furono enormi, e basterebbe per convincersene esaminare il periodo del 1842, quando Rossini lo assediava con preghiere insistenti perchè accettasse la direzione del Liceo di Bologna, ed al cognato Vasselli scriveva che accettando quel posto « la distrazione e la compiacenza di far allievi mi serviranno a prepararmi una decrepitezza meno dolente »; ed accettava invece, mentre stava per ottenere l'ambita direzione del Liceo, la carica di imperial regio compositore di camera e direttore dei concerti privati di Sua M. I. R. austriaca a Vienna.

Passava così dall'aspirazione di insediarsi grande maestro nel più rinomato istituto musicale d'Italia, accondiscendendo alle preghiere di Rossini, e dall'ottenere quella calma e quella vita ordinata, di cui sempre lamentava il bisogno, ad accettare e seguire le attrattive e le seduzioni di una corte fastosa straniera, ed al miraggio dei piaceri di una vita più libera e ricca.

La cefalea che periodicamente lo tormentava per essere bene spesso accompagnata da movimento febbrile, con profonde modificazioni del carattere, con misantropia, e automatismo ambulatorio, ha qualche cosa dell'epilettico, e sono certo che studiandola sui nuovi documenti se ne potrà dimostrare questa natura. Fin dal 1839, prima cioè del *Poliuto* e della *Favorita*, ebbe periodi di vera lipemania. Così si esprimono Alborghetti e Galli nell'opera citata: « I suoi più intimi non sapevano spiegarsi la profonda apatia che di tratto in tratto lo predominava. Le conversazioni, i geniali ritrovi che l'alta società parigina gli offriva così frequenti, la lettura dei giornali che discorrevano del suo ingegno e delle sue opere; gli studi musicali stessi in certi momenti lo infastidivano. Sotto l'impressione di quell'umor tetro per sottrarsi ad una consuetudine, o ad un invito senza offendere le leggi del galateo si scusava con un dolore di testa; in altri casi, senza dir altro, usciva di casa tutto solo, ed andava a passeggiare per delle lunghe ore nelle vie più remote o nei viali meno frequentati di Parigi, riducendosi a casa a tarda notte... E in quei due mesi si cansò dal ricevere qualsiasi commissione di nuovi lavori.

Era una tregua che volontariamente imponeva alla attività enorme del suo cervello, o passava nella sua testa una di quelle meteore nervose che oramai cogli anni si facevano più ardite e frequenti? »

Gli egregi AA. non si permettono una risposta, ma se pensiamo che Donizetti, volontariamente, coscientemente, non ha mai saputo moderare la sua straordinaria produzione, nè risparmiarsi strapazzi di sorta, siamo facilmente indotti a ritenere che questo arresto di attività tenesse ad una condizione organica, e fosse effetto appunto di un disturbo nervoso.

Il suo epistolario è un continuo passaggio in certi periodi dall'allegria più schietta alla desolazione più cupa. E già nel 1829 scriveva a suo padre di essere stato ammalato di convulsioni e bile.

Come moltissimi geni, non ebbe prole vitale, e se tale, degenerata, chè un figlio gli nacque mostruoso e morì convulsionario di pochi dì; e così egli pure aveva struttura cranica e fisionomia non regionale, chè ricordava il tipo romano.

Trovavasi a Napoli nel 1831, quando avvenivano colà i moti rivoluzionari della Giovane Italia e al padre scriveva: « Io sono uomo che di poche cose s'inquieta, anzi di una sola, cioè se l'opera mi va male. Del resto non mi curo, vivo perchè mi lascian vivere, vorrei vivere anche quando non potrò più vivere ». E infatti ebbe l'animo chiuso a qualunque sentimento di patriottismo, vivendo pure in un ambiente dove il movimento pel risorgimento italiano era accentuato.

Ho toccato di volo questi punti, che dovrebbero essere sviluppati colla scorta dei nuovi e vecchi documenti, e se Bergamo sua accentrerà, come pareva vi si fosse pensato all'epoca del Centenario, i documenti sparsi nel mondo, e in parte sconosciuti, sulla sua vita intima e sociale, sono certo che la scuola lombrosiana potrà contare una nuova luminosa conferma per la teorica degenerativa del genio.

III.

Ma poichè siamo in argomento, non voglio tralasciare più oltre, per quanto un volgare pregiudizio possa farla ritenere opera irriverente, di parlare di un'altra malattia dalla quale fu certamente affetto Donizetti: la sifilide.

Nessuno dei suoi biografi fa cenno di questo fatto. Eppure lo studio

della callotta cranica, del verbale di autopsia e dell'andamento clinico della paralisi che lo condusse a morte, ci fornisce prove irrefragabili dell'avvenuta infezione celtica. L'egregio Dott. G. Cappelli, direttore del Manicomio di Lucca, fin dal 1887 aveva pubblicato uno studio sulla callotta cranica di Donizetti, che si conserva nella Civica Biblioteca di Bergamo, nel quale studio viene dimostrato che Donizetti fu sifilitico. Il lavoro pubblicato nell'*Archivio Italiano* per le malattie nervose e mentali di Verga e Biffi, non ebbe diffusione fuori della piccola cerchia dei cultori della specialità, e nessuno che io mi sappia, anche in quella rifioritura di letteratura donizettiana, che precedette e seguì il suo centenario, parve ne avesse avuto conoscenza, o ne volesse tener calcolo.

Ma in un esame degli elementi biologici e delle peculiarità morboso-degenerative della vita di Donizetti, questo fatto non può essere trascurato, e, per quanto spiacevole, è pur sempre necessario guardare la verità in faccia.

Contribuendo a far conoscere eventualmente ad un futuro biografo di Donizetti i risultati dello studio del Cappelli, credo di far opera utile, poichè la cognizione che il sangue del grande maestro era inquinato da questa lue, gioverà alla spiegazione di molti de' suoi fenomeni morbosi.

La callotta cranica di Donizetti ebbe una curiosa vicenda. Trafugata dal Dott. Carchen, medico militare austriaco, che aveva presenziata l'autopsia nel cimitero di Valtesse in Bergamo, questi era morto da parecchi anni, quando nel 1874 si pensò alla disumazione della salma, per trasportarne gli avanzi nella Basilica di S. Maria in città alta. Con meraviglia si rinvenne il cranio privo della vôlta. Fu il Dottor Galli, che, guidato da un tenue filo di induzioni, scoprì abilmente dove potesse trovarsi la preziosa reliquia. Il Dott. Carchen era passato dagli ospedali militari di Bergamo al posto di medico del Manicomio di Astino, ed alla sua morte la callotta fu trovata da un erede, religiosamente conservata nella libreria. Quantunque non vi fosse indicato a chi avesse appartenuto, il nuovo possessore, convinto dell'importanza che il defunto dottore attribuiva a quel pezzo anatomico, l'aveva poi con riverenza conservata. « Si riconobbe che l'ampio sviluppo di quella callotta non poteva attribuirsi che ad un volume eccezionale di cervello; che l'assottigliamento straordinario in taluni

punti delle parti ossee coincideva precisamente colle indicazioni segnate nel verbale di autopsia; si applicò infine quel segmento di cranio sulla base di quello esistente nella bara di Donizetti, e si vide che lo spessore dell'ossa e tutte le suture combinavano perfettamente ».

Identificata così indubbiamente la callotta, questa venne per deliberazione municipale custodita nella Biblioteca Civica. Peccato che non si sia pensato di far altrettanto pel cranio!

Esaminando questa callotta cranica si rileva fra l'altro che il frontale sinistro è lievemente depresso; e sopra il parietale sinistro vi è una bozza anormale di forma circolare, sinostosi completa al pterion nella sutura sagittale, e per alcuni tratti delle coronali e lamdoidea, debolissime le asprezze degli attacchi muscolari ed aponeurotici; il parietale discende con lieve curva fino alle squame temporali, e queste fosse hanno superficie liscia e senza asprezze. All'interno nella linea mediana del frontale è pronunziatissima la scanalatura del seno longitudinale superiore e profonda da render l'osso trasparente; ai lati invece il frontale ha spessore esagerato. Dal bregma al lamda sotto la sagittale invece del seno longitudinale vi è un forte e rilevato cordone osseo, ai lati del quale, come per due lunghe docce irregolari, s'aprono due fosse verso il bregma. I parietali hanno pure variabile spessore, assottigliandosi straordinariamente verso le fosse temporali. Marcatissimi i solchi della meningea media.

Vi fu quindi un processo morboso che ha determinato l'ineguaglianza così spiccata nelle varie parti della callotta. Non è normale il frontale, che nelle misure del Cappelli, passa dai mm. 2 ai mm. 8,9 ed ai mm. 9, nè lo sono i parietali che nell'angolo anteriore inferiore misurano mm. 2, e nel loro centro mm. 8,9, mentre nelle docce vi corre una differenza di mm. 5,2; non è normale la sottilissima lamina della bozza sul parietale sinistro, nè l'occipite che ha invece lo spessore di mm. 10. E le suture saldate in unione all'ingrossamento dell'osso sono un fatto contradditorio alla regola nelle sinostosi.

Esclusa la rachitide, poichè in questa forma è raro l'ispessimento, ed è invece caratteristica la sottigliezza, la piccola statura, e deformità dello scheletro, e Donizetti fu invece alto della persona, di volto simmetrico e ben conformato; escluso che queste lesioni craniche sieno il portato della paralisi progressiva, poichè se il peso della callotta nei paralitici è maggiore che negli altri alienati, non si hanno lesioni

speciali ed irregolarità di spessore, mentre è nota la frequenza delle lesioni periostee, con ingrossamento e necrosi della tavola ossea; messo così in relazione questo reperto coi gravi disturbi d'innervazione motrice sensitiva e trofica che precedettero di molto tempo i fenomeni psichici; i dolori al capo; la paresi dell'arto inferiore destro molto più pronunziata che quella del sinistro; la flessione forzata e permanente del capo; le convulsioni epilettiformi che precedettero e non si ebbero come episodi nel corso della paralisi; i sintomi a focolaio, la morte dei due figli appena nati e la grave deformità del cranio e la nascita prematura di uno di essi; da tutto questo complesso, si può essere autorizzati ad affermare l'esistenza in lui della sifilide.

Del resto pseudoparalisi generale quale fu descritta da Fournier, o paralisi generale vera, anche senza le risultanze anatomiche e cliniche speciali in Donizetti, la sifilide figura negli antecedenti della paralisi generale vera con una frequenza così considerevole, che se da tutti è ammesso che Donizetti sia stato paralitico, equivale ad ammettere che sia pur stato con ogni probabilità sifilitico.

Dall'esame della callotta si può pure risalire, tenendo conto del peso del cervello al momento dell'autopsia in gr. 1391, alla ricerca della capacità cranica, che sarebbe di 1644 cc. Il peso cerebrale poi, secondo il rapporto trovato dal Bichoff, fra il peso dei cervelli paralitici e quello dei normali, risulta di 1524 gr.

IV.

E passiamo in più spirabil aere; quantunque coll'indagare le note degenerative e morbose, somatiche e psichiche di un genio non si possa esser tacciati di irriverenza e di unilateralità di vedute, se non da coloro che considerano il fenomeno geniale come qualche cosa di divino, all'infuori della natura, e libero d'ogni legame coll'organismo; o per chi abbia fra gli altri pregiudizi, anche quello della perfezione del genio.

Virginia Vasselli moriva il 30 luglio 1837, e lasciava il grande maestro nella più cupa disperazione. Colla sua morte svaniva così per sempre il sogno che Donizetti aveva vagheggiato di crearsi una famiglia, ed il freno di cui egli aveva bisogno per condurre una vita meno turbolenta ed agitata. Egli sentiva incoscientemente questo bisogno tanto che a più riprese l'ossessione matrimoniale lo tentava

ancora, presago di quanto gli sarebbe stata utile una famiglia sua, e nel gennaio del '41, dicono i biografi, prega il Dolci che gli trovi una moglie, perchè gli secca star solo; e nel '42, scrivendogli da Vienna, lo avvisa in confidenza che ha pregato il Maestro Salvi di cercarvigli una sposa a Bergamo.

L'emotività quasi morbosa, che gli fa piangere così sentitamente la perdita della consorte, lo spingeva poi ai piaceri, alle avventure dopo, e scriveva: « Vi sono dei momenti che io mi darei in mano a cento donne, se potessero distrarmi per mezz'ora, e pagherei quanto posso. Tento, rido, spero, e ricado dippiù ».

Le lettere che riporto, come sintomatiche e dimostrative del suo stato emotivo dopo la morte della moglie, furono da me, per gentile concessione dei membri del Comitato dell'Esposizione Donizettiana in Bergamo nel 97, trascritte direttamente dai manoscritti originali. Può essere però che siano incluse nelle collezioni di lettere di Gaetano Donizetti già pubblicate; io non ho alcuna pretesa di offrire documenti nuovi, solo scopo è quello di fermar l'attenzione sul valore, che alla interpretazione psicopatologica della Vita, può aver questo gruppo di lettere. Eccole:

Lettere all'Avv. Antonio Vasselli — Roma.

1ª (Napoli, 5 agosto 1837).

Oh! Toto mio, Toto mio, Toto mio, fa che il mio dolore trovi un'eco nel tuo, perchè ho bisogno di chi comprenda — Io sarò infelice eternamente — Non scacciarmi, pensa che siamo soli sulla terra — Oh Toto, Toto, scrivimi per carità, per amor di

Oggi 5 agosto. GAETANO.

2ª (Napoli, 12 agosto 1837).

Toto mio,

Non mortificarmi col credere ch'io non t'abbia scritto. Io l'ho fatto appena ho potuto, e tu sei tutt'ora il primo al quale indirizzo lettere. Il come, ed il quando io abbia perduto tanto bene, scusa Toto mio, ma non sono ancora in grado dirtelo, ancora credo sognare, ancora la porta fatale è chiusa, ed ancora non mi fido restar solo.

La pena che io provo per voi altri è pari alla mia; ma credilo Toto mio, io non ho risparmiata cosa, tridui, voti, tre medici, la mammana — E che serve il dire? — Io sarò eternamente infelice! — Non oso dirti di venire in ottobre che conosco la pena che ti faccio, ma forse uno sfogo

faria bene ad entrambi..... qui di collera non si muore che già sarei sotterra; mai invocai la morte di core come ora il feci. — Pazienza — Stamane donai via la culla nova, che doveva pur servire..... tutto tutto ho perduto — Senza Padre, senza Madre, senza moglie, senza figli..... per chi lavoro io dunque, per chi? — Oh Toto mio, vieni te ne prego in ginocchio, vieni in ottobre — Forse tu mi sarai di conforto, ed io a te. Per la malattia sarà finita, che oggi 7 casi..... La Casa era per Lei; la carrozza per Lei..... nemmeno la provò..... Dio Dio..... Toto mio scrivimi e scusa se ti importuno ora più del solito. — Sono infelice, tu solo mi resti, fino a che essa avrà intercesso da Dio la mia morte, e la nostra eterna unione..... Addio, saluta mamà — il tuo

Oggi 12 agosto. GAETANO.

3ª (Napoli, 17 agosto 1837).

Caro Toto,

Aspettava più tue lettere che l'acqua chi sta nel deserto — E che importa che mi dici ch'io nulla risparmiai per Lei, ciò è in regola, darei la vita adesso per Lei, figurati, nei momenti di desolazione. — Io azzardo giusto affliggerti perchè parmi non averci rimorsi, e lo sa Iddio se dico il vero, e se ho mancato di far voti. — Scusa se riapro la piaga.

Io ti riprego, e scongiuro vieni in ottobre caro Toto, vieni vieni, che forse allora sarò deciso s'io debbo qui morire pel Conservatorio, o se potrò fuggire per alcun poco da questi siti, da questi mobili, da queste scale — Toto mio vieni vieni vieni — Tu ne hai bisogno, io necessità. — Scrivimi sempre ed ama il tuo

Un bacio a Rosa.

17 agosto 37. GAETANO.

4ª (Napoli, 31 agosto 1837).

C. T.,

Se tu hai voluto i capelli, se ti hanno compiaciuto, e se hai il coraggio di vederli e portarli, è segno che sei più di me filosofo, è segno che di me sei più forte..... Ebbene che vuo' dir questo? Vuo' dire, che io non posso ancora assuefarmi a credere la mia disgrazia, che non posso ancora dirigerti una lettera senza che le lagrime non mi impediscano proseguire lo scritto..... Ciò verrà col tempo, che vedo ogni giorno tanti assuefarsi alla vita avendo perduto degli esseri cari come a me quella..... ma la porta è chiusa, ma io non posso aprirla, ma io fuggo ancora da quella. — Il mio temperamento non era tale da perdersi in parole di attaccamento, egli si era fatto un bisogno, un'esistenza di quell'oggetto. — Ah! finiamola! — Spero, che siasi presto liberi dal male, spero che vieni, spero

che ci distrarremo a vicenda; spero che ci solleveremo — Intanto, ho l'opera presente, quella di Venezia, sinchè tira avanti, ed ottobre non è lungi — seguita il regime — Saluta mammà, dammi sempre nuove tue, e di tutti gli altri se hai tempo.....

Ricordati del tuo

Napoli, 31 — Oggi un mese. GAETANO.

5ª (Napoli, 4 settembre 1837).

C. T.,

La mia posta comincia e finisce con te. — Sento con pena la strage del Cholera in Roma, ma siccome il mondo oramai per noi è ristretto in poche persone, così di poco dolore mi è dato d'accompagnare la morte d'altrui. — Che tu dica che in Roma è peggiore la mortalità io te lo lascio credere, ma, credi pure che tu ne hai sempre saputo la metà delle disgrazie di Napoli. — Se sapessi le vittime, ed il come, troveresti che il dire altrettanto in Roma parrà cosa non probabile — Giacchè vedi che l'olio è salutare, perchè non provi le 2 oncie olio di ricino se meglio fossero? — Ora che la malattia è passata, avvi lite se l'oppio poteva o no giovare.

Dammi sempre nuove di te, di casa, di tutti, ed abbenchè fuori di tua porta, nulla d'altri mi caglia, pure per la curiosità (o paura) di Teodoro, di Persico, di Aniello, dimmi qualcosa d'altri per compiacerli. — Fui stamattina da S. M. onde mi dica o sì o no. — Nulla più! Rispose che mi avrebbe compiaciuto al più presto.

Fra giorni comincio le prove — Questa sarà per me l'opera delle commozioni, e non desidero cominciare le fatiche..... che ad ogni pagina....! Saluta mamà, scrivi sempre, e dimmi che stai bene, che verrai, che il male non è da te nè da altri di casa temuto, e fa tranquillo il tuo

Oggi 4 settembre 37. GAETANO.

6ª. (Napoli, 7 settembre 37).

C. T.,

Tu ragioni più di me e mi persuado che al mondo vi sono varie maniere di sentire, che abbenchè portino ad uno stesso scopo, nascono e crescono però differentemente! — Io invidio te, mamà poi molto più, che tante volte il voler restare nell'ignoranza diviene questa forte scudo alla forza delle passioni — Non mi parli del cholera, ma dici abbastanza per me, quando voi altri state bene.

Toto mio che ti fece limite all'esibizione? Io no di certo, e quando hai di già incontrato il debito, ti avviso che se alla scadenza ti si presentasse la minima difficoltà io lo voglio sapere, e devo darti tutto ciò

che deve dare un cognato in una circostanza. Se mai non ti bastassero i mille parla! Non creder già che io faccia il bravo, ed il milord con tali esibizioni non fo che il mio dovere, e che farai il tuo se mi dirai, la rata scade manda denaro.

Qui gli amici ti salutano tutti. Io spero che il Cholera finirà per voi altri in questo mese, e tu verrai, e non spenderai e mi solleverai.

Saluta mammà, tutti...., ricordati del tuo aff.mo

7 settembre 37. GAETANO.

7ª. (Napoli, 12 settembre 1837).

T. C.,

La volta passata mi pervennero tante lettere, che feci tregua — Fino da Lisbona per sciocchezze — Oh, fosse vero che il male da voi altri indebolisce, già per me lo credo, che essendo Roma deserta, havvi più luogo e speranza di corta durata. — Non comprendo come ancora non ricevano i nostri Pacchetti a Civitavecchia dove hanno più li nostri a temere che fuori — Così è pure a Livorno e Genova. — È differito il cominciar le mie prove, quindi intanto a testa o buona, o cattiva, devo pensare all'opera per Venezia in gennaio. Il poeta deve ancor pensare al soggetto ed io devo consegnarla in dicembre. Dovrei fare 12 canzonette al solito per pigliarmi 20 D.r l'una, che in altri tempi le facea mentre il riso coceva, ora la penna mi cade, non so far nulla, ma devo far tutto, che tutto è promesso! Oh, vita mia, come mi hai reso triste abbandonandomi solo su questa terra. — Io cerco ridere, distrarmi, farei di tutto per riposare un poco dall'afflizione interna..... mezz'ora sola senza pensare allo stato mio..... è inutile..... vedo il precipizio nel quale son caduto, senza aver la forza di sollevarmi. L'anima ci gode nella tristezza, ma lo spirito ci abbatte, e per me, che devo travagliare, e piacere, è più doloroso il cercar immagini ridenti che l'ammazzarsi nel colmo della felicità! — Non temer nella tua venuta, che non saremo soli, che io anzi schiverò ogni occasione in cui potessimo cadere in tristezza per la solitudine. — Dormono tutt'ora meco i due amici e non ci lasceranno in allora. — Se poi tu non potessi per causa di 4na allora al mio ritorno da Venezia passerò io. — Basta, io ci spero che verrai. — Sento la novità del S. Padre sugli Ospedali, e sull'altre cose, spero che tutto finirà presto e in bene. — Qui pure nei piccoli paesi faceva strage. — L'8 settembre, con la gran festa a Piedi Grotta, ed un'immensa folla da non poter camminare, si passò senza casi, ed il giorno dopo 4 da qui a Castellamare. — Se vedevi gli ubbriachi avresti detto domani 800 casi — È finito dunque!

Saluta mamà, saluta chi di me chiede e tu ricordati del tuo

Oggi 12 settembre. GAETANO.

8ª. (Napoli, 19 settembre, 1837).

C. T.,

Persico non mi ha per anco dato risposta sulla quarantena se sia di 10 o 15 giorni poichè oggi è festa (S. Gennaro) e non lo viddi, ma al corriere venturo ben ti dirò come la cosa sta. — Io voleva pur andare a *Sora*, a Montecassino in ottobre, ed invece le prove dell'opera mi toglieranno ogni distrazione — pazienza. — Senti Toto mio, se la 4ª fosse di 10 giorni ne avremmo sempre venti e più sino a che parte un vapore, che purtroppo già adesso vedo che tutti toccano Civitavecchia come da loro avvisi. — Quanto al timore che qui torni il Cholera per ora nemmeno si sogna; piuttosto dimmi se tornando in Roma si farieno fare 4ª che allora poi il mese se ne andrà in Lazzaretto — Quanto a noi, è proprio ostinazione il farcene fare, che qui è finito e strafinito — Figurati, ne succede un caso alla settimana, due, e nulla più in 400.000 — Basta, io spero che tu possa e venire e tornare senza impedimenti, per tuo bene e mio — Il tuo soggetto dell'opera di Venezia saria bello e buono in altro Stato. Ronconi lo troveresti tu adatto? La Unger? — Moriani? — Ho scelto *un Duel sous le Cardinal Richelieu*. È dramma di effetto, e specialmente ci vedo Buffo e tragico, cose che mi importa moltissimo per Ronconi e per la Unger. Io partirò alla fine di novembre al solito — S. M. forse mi darà risposta qualunque nella settimana ventura — Il mio futuro destino da ciò dipende — Non voglio dolermi per alcuna cosa, che nessuna pareggia il dolore, che provo, e dico non voglio perchè non posso dolermene. — Saluta mammà, e tutti gli amici. — Tienti in salute, e domanda bene pel tuo ritorno, ed informami che ti terrò informato.

Addio, caro Toto, ama il tuo

19 GAETANO.

9ª. (Napoli, 21 settembre 1837).

C. T.,

Io non volli leggere la lettera per Persico, che mi duole troppo il parlare di ciò che mi immagino vi si parlerà — Che dirti posso sulle quarantene? Son veri i giorni 10 qui, e perciò dopo l'esposizione di sua malattia non azzardò più aprir bocca, basta che l'immagini con quanto dolore lo dica — Se Dio facesse una novità sulle disposizioni sanitarie pigliala a volo e vieni, che per qui è finito del tutto.

Lessi la morte della C.ª Russiani, e del pallone di Francì, ma credilo, Toto mio, niente mi scuote, e nemmeno me ne dolgo come cosa sì bassa al paragone mio — Alla tua venuta avrei forse aperta la Camera, ma ora sino al ritorno rimarrà così. Mi raccomando che tutto sia venuto in

buon stato e..... debbo dirtelo?..... parmi aspettarla, parmi che debba tornare..... che sia a Roma..... Io la piango ancora come al 1° giorno. Oh Toto! — Saluta mammà, gli amici — Imposta questa e scrivimi — L'opera non è cominciata di prove — Ho fatto una canzone più triste di me..... non posso e devo scrivere, e scrivere un'opera pel 15 dicembre, della quale non so il soggetto quasi quasi — Addio

21 Il tuo G.

10ª. (Napoli, 30 settembre 1837).

Toto mio,

L'altra volta non ti scrissi per le prove di Betly che dovetti fare all'arrabbiata, e mi passò l'ora. — Il Rienzi venne ieri, ed oggi già sono alla fine del 2° tomo quasi — Ma ho altra cosa per la testa. Il poeta trova difficile il soggetto di Venezia, e jeri mel disse, ed oggi devo scrivere che farò un altro soggetto ne so quale, ed ancora (ora che sono le 3) vedo il poeta per saper che scrivere..... Ho le pene del purgatorio in corpo per simili incertezze..... Jeri lessi tutto il dì, ma tutte cose sanguinarie..... Dio sa quando viene e cosa dovrò scrivere! Zarlatti è vero, ne so il come poi, è venuto senza far 4ⁿᵃ. Colui che mi portò i libri in suo nome lo confermò. Egli è in campagna con Benucci, e perciò io nol vedeva..... Dovrei per altra allegrezza aver a che dire coll'Impresa che doveva dare l'opera mia in agosto, ed intanto nemmeno me la chiede in ottobre — Ho scritto, vedremo. — Abbiamo in rada 3 fregate francesi apparse inaspettatamente, ed in atto ostile (dicono) io non ne capisco affatto: dicono aspettarsene altre. Si posero cannoni lungo Posilipo, avvi gran moto in Arsenale, ma credo che sia tutta diceria di popolo — Pace, pace per carità dopo tanto cholera — Saluta mammà e sta attento se le quarantene si levano o no. Noi siamo salvissimi da molto tempo.

Addio

(Senza firma).

11ª. (Napoli 7 ottobre — Colera).

C. T., Oggi 7.

Ti scrivo oggi caro Toto poichè non sò se martedì avrò tempo che alla fine Lunedì comincio le prove dell'opera e perderò la testa al solito — Oggi fui privo di tue, ma siccome mi dicevi nell'ultima che il Cholera era quasi sparito, così non dò luogo a sinistri pensieri. — Figurati come stò senza avere ancora una virgola del Libro di Venezia, e dovendo consegnare lo spartito in dicembre — Io cerco far forza a me stesso, ma certe volte mi avvilisco, e mi è così pesante ora il lavoro, che nulla più..... dico sempre: per chi lavoro? perchè! Son solo sulla terra..... posso vivere..... e simili idee mi fanno cadere le braccia caro Toto. Poco m'importa più

se ho, o non ho ciò che chiedo. Sono apata..... tante belle cose decise per ottobre ecco il mese incamminato ed io qui inchiodato al travaglio..... e per chi? per nessuno..... Saluta mammà — Di qui si parte con patente netta via. — Scrivimi, sollevami che per sollevarmi farei monete false — Addio, addio.

(Senza firma).

12ª. (Napoli, 7 novembre 1837).

Caro Toto,

Ti scrivo un quarto d'ora dopo la Messa — Essa fu benissimo eseguita. — Si dicea troppo fosse qualche volta il pieno di strumenti, ma però ciò non guastò affatto. — Ora mi resta quella de' 28 — Poscia parto. — Quanto a decisione Reale, nulla di nuovo, io andrò da S. M. col mio ultimo memoriale nel mese, e così la mia dipartita, o la venuta, sarà a piacere. — *Baroilhet* è in letto da tre giorni, ci starà (per due angine) 15, e forse più, quindi addio Roberto; Due sere e nulla più si diede. — L'opera mia di Venezia procede sì lentamente che nulla più; le fatiche, la rabbia per la irresoluzione, tutto ciò mi toglie ogni volontà. Li Panzanera mi chiamano ad alta voce *redde redde.* — Domenica a tavola scoppiò un po' di colera fra Tod ed Anielo. Li pigliamo a fischi, e finì così. — Buon è, che al mio ritorno, ognuno sarà agli antichi *Lari.*

Le fregne che mi scrivi della *Baccini* non son vere un C..... E perchè ti hanno detto di raccomandarla a Panzanera F.....

Attendo il condottiere coll'Assedio.

Va, vola, precipitati da Coghetti, digli se ebbe, o appena avrà, che spedisca subito quella musica a Lui diretta per me colla Diligenza in Roma, che è un *Dixit* di Mayr, che si deve eseguire qui a *28* e bisogna farla copiare — Colla primissima occasione di Anguisani venga per carità — Non obbliarlo per Crispo sai.

Teodoro mi ha dato copia della nota, ed altra sua carta che non anco lessi, e sta chiusa. Dice, che sono tutte ricevute; Toto mio, se mai avvi cosa oltre ciò, che d'avere ti piaccia, parla che tutto è a tua disposizione: Io son gratissimo a te di tutto ciò che fai, ma ricordati che la roba mia è come tua, e che un tuo desiderio sarà legge al tuo

Saluta mamà.

Napoli, 7 novembre 37. GAETANO.

Chiedi un po' de' miei ritratti al venditore, che arrossisco col pittore. Fa che saldi qui con *Gerard* se mai ne ha venduto alcuno — Se no cerca un po' di inviarli a Firenze, che voleranno per essere l'autore di *Lucrezia e Marino.*

*
* *

Dieci di queste lettere furono scritte nei due primi mesi di vedovanza ed hanno pregio, come documento psicologico, anche pel fatto di essere tutte indirizzate alla stessa persona colla quale Donizetti per famigliarità e legami di parentela poteva esser più libero, nello scrivere, dalle convenzionalità epistolari, ed hanno perciò vero carattere intimo, ed una grande spontaneità. Dinanzi alla sventura che lo colpiva nella parte più sacra dei suoi affetti Donizetti è vinto, non trova nessuna energia nelle sue forze intellettuali, da poter contrapporle e far argine all'abbattimento, all'acutizzarsi della depressione sentimentale.

Si lascia possedere dalla disperazione completa. Il grido di dolore contenuto nella lettera del 5 agosto è una lirica sublime, è lo schianto che segue all'eretismo di un periodo di ansie, di speranze e di fede, di sconforti e di scetticismo, è la scarica nervosa che si muta in pianto. Seguono giorni in cui sente la propria debolezza a sostenere il peso di quello strazio doloroso. Egli non può, non vuole guardarlo in faccia il suo dolore, che ritiene inconsolabile, imperituro, eterno; ed ha il bisogno di un conforto; non si fida a restar solo, teme di morirne, e prega in ginocchio il cognato di venire a piangere con lui.

Nella lettera II e III si agita per questa impotenza e domanda conforto, e attende il compagno che lo abbia a togliere dall'abulia e distrarlo. Nel settembre, malgrado il cognato non sia venuto, entra in maggior calma e si preoccupa della propria salute, segue l'andamento della statistica del colera che infieriva in Italia e consiglia al cognato dei medicamenti in proposito.

Nella lettera VI non tocca già più del luttuoso avvenimento; è quasi una lettera d'affari.

È vero, che in quella seguente lamenta anzi l'insistenza, l'ossessione del pensiero doloroso, e ne sente quasi la morbosità; ma egli confessa pure che cerca ridere, distrarsi; e questo suo dolore ha una tinta d'egoismo, in quanto glie ne fa carico di essergli impedimento al normale esercizio professionale, artistico, e di costringerlo a far dormire due amici in casa poichè ha paura a restar solo.

Certo con una sensibilità così elevata, con una emotività così facile, da costituirgli appunto sempre un elemento preziosissimo per la

creazione geniale, non poteva non essere profondamente ferito dalla perdita della moglie; ma in queste lettere, a chi non si ponga ad osservarle con preconcetto, non può sfuggire esservi la manifestazione più del malcontento e del malessere di sottostare agli effetti del dolore patito, che non l'espressione del dolore in sè. È così che nella lettera X essendo intervenuti motivi che lo misero in contatto coll'ambiente teatrale, non si fa cenno della moglie, e se nell'XI rimpiange l'amata, sempre insiste però sul desiderio di essere liberato da un pensiero così importuno per il compimento degli impegni che egli ha come compositore: « scrivimi, sollevami che per sollevarmi farei monete false » dice al cognato.

Finalmente colla XII un avvenimento musicale, l'esecuzione di una sua Messa, innalza il suo tono sentimentale, l'artista prende il sopravvento sull'uomo, e la lettera è improntata quasi a giocondità.

Anche in questo episodio emotivo adunque abbiamo evidente uno dei più impressionanti contrasti che presentino i geni: quello fra l'eccessiva sensibilità, la forza delle passioni, l'eccitabilità esagerata, e l'egoismo profondo, che li rende incapaci di adattamento, di misura, di carattere.

Manicomio di Pavia in Voghera, giugno 1900.

Dott. G. ANTONINI.

L'ENTRÉE DU CHRIST A JÉRUSALEM (1)

Oratorio en deux parties de Don Lorenzo Perosi

Analyse thématique

Première Partie.

L'Entrée du Christ à Jérusalem est l'Oratorio qui, dans l'ordre cyclique, précède celui de la Passion, le prépare pour ainsi dire.

Il a en effet et par excellence le caractère préparatoire voulu par le texte (Évangiles selon St-Luc, chap. XIX et selon St-Mathieu, chap. XXVI) et cela non seulement parce que les motifs de la Consécration de la Ste Cène et de l'Oraison au Mont des Oliviers y projettent prophétiquement leurs ombres, mais encore et surtout à cause du caractère général de la musique, empreinte d'une solennelle et mystique tristesse, voilant jusqu'aux éclats des Osannahs de la procession triomphale.

Le prélude instrumental commence par un mouvement lent, polyphonie à sept voix confiée aux archets qui exposent dans leurs entrées successives, en un contre-point serré de noble facture, le thème suivant :

---

(1) Exécuté pour la première fois à Milan, le 25 avril de cette année, pour l'inauguration du *Salone Perosi* (Église Sa Maria della Pace, transformée en salle d'Oratoire).

Preludio.

Andante.

p Arch

repris ensuite par les bois. Une marche continue des contrebasses vient s'ajouter — et sur le fond sombre et grave de ce *basso continuo* s'élève et plane en une extase tranquille le thème de l'Osannah [3] (1), chanté par les tons clairs des cuivres, entrecoupé par les

Thème de l'Osannah.

Andante.

f

Con 8ª bassa

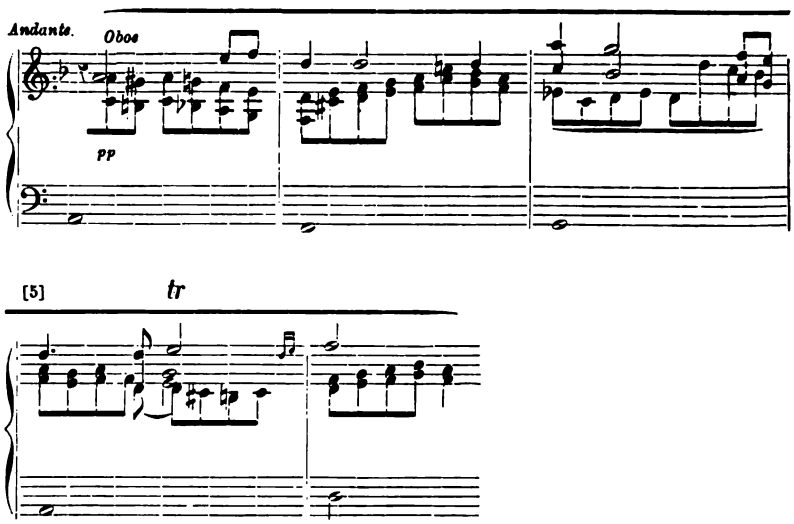
Fragment du 1r thème

tr

Con 8ª bassa

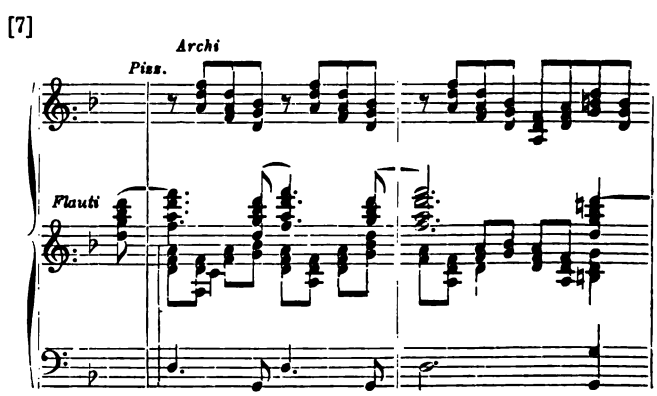
(1) Les chiffres en un carré se réfèrent aux chiffres de la partition piano et chant.

accents mélancoliques des fragments du premier thème. Une mélodie plaintive survient, chantée par les hautbois.

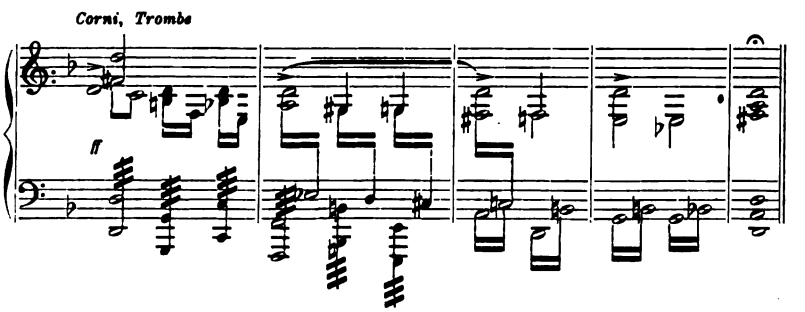


C'est la même qui plus tard, à la scène de la malédiction, vient y jeter sa note, empreinte d'une tendre pitié pour la ville malheureuse, laquelle ignorant « les choses qui appartiennent à sa paix », tue ses prophètes.

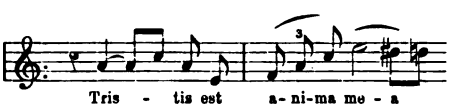
Le prélude regorge de motifs épisodiques: j'en note un, très expressif [7] et mélodieux. Ne dirait-on pas le geste du Seigneur étendant les bras vers Jérusalem ?



L'Osannah, une seconde fois, s'élève et plane, et les archets, s'appesantissant en une série d'accords au dessous du *re* maintenu par les cors et les trompettes, terminent avec un point d'orgue d'harmonies hardies et magnifiques ce prélude qui introduit, on ne peut plus dignement, l'action dramatique sacrée.



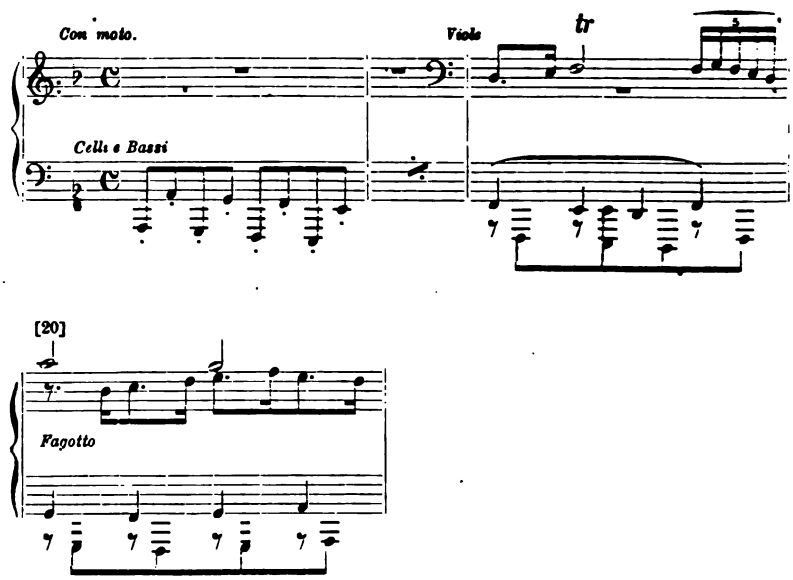
Se rattachant immédiatement au prélude en continuant sur la pédale *re*, le mouvement s'anime et le *Storico* (bariton) nous montre le Christ près de Betphage et de Bethania entouré de ses disciples, *ad montem qui vocatur Oliveti.* L'orchestre fait entendre aussitôt le *Tristis est anima mea*, de la *Passion:*



Le motif rhythmique aux triolets inquiets, qui s'y rattache, confié aux violons, est celui du *desiderat*, trait délicat montrant le Seigneur désireux [18], non pas de l'Entrée triomphale mais bien plutôt du sacrifice à accomplir. — La répétition du mot *desiderat,* trois fois de suite, dans l'apostrophe du Christ à ses disciples : *Ite in Castellum,* rappelle le procédé de Bach et d'autres grands maîtres lorsqu'ils s'étendaient en un mélisme descriptif, p. ex. sur le mot : *Verlangen*, etc. (désir). Le cor anglais répète le *Tristis est* [19], qui termine le premier tableau.

Un *con moto* annonce le changement de scène, contrastant par son caractère d'allégresse avec la scène précédente. Les disciples, sur l'ordre du Maître, sont venus chercher au village le *pullum asinae*

alligatum, cui unquam hominum sedit. Voici en quels traits est dépeint ce tableau gracieux :



On croit voir et entendre les trépignements du jeune *pullum ;* les registres graves des altos — avec leur timbre rauque — sont parfaitement choisis pour imiter, dans un saut à la septième précédé d'un trille, le braillement de l'ânon ; et les notes grotesques propres aux bassons achèvent la peinture musicale très réussie de cet épisode, la scène du *polledro*, où Perosi suivant en cela aussi l' exemple des maîtres anciens italiens a prouvé qu'il sait trouver la note réaliste, je dirais humoristique, qui leur faisait par exemple peindre un chat sur un tableau de l'Annonciation (1), ou, dans une Passion, à la scène du reniement de St-Pierre, faire chanter le coq le plus naturellement possible. C'était pour eux — et c'est pour Perosi — un moyen d'agir par le contraste.

Relisez la scène au piano, et vous ne pourrez vous empêcher de sourire à cette page charmante, vraie trouvaille instrumentale.

...*Et jactantes vestimenta sua super pullum, imposuerunt Jesum.*

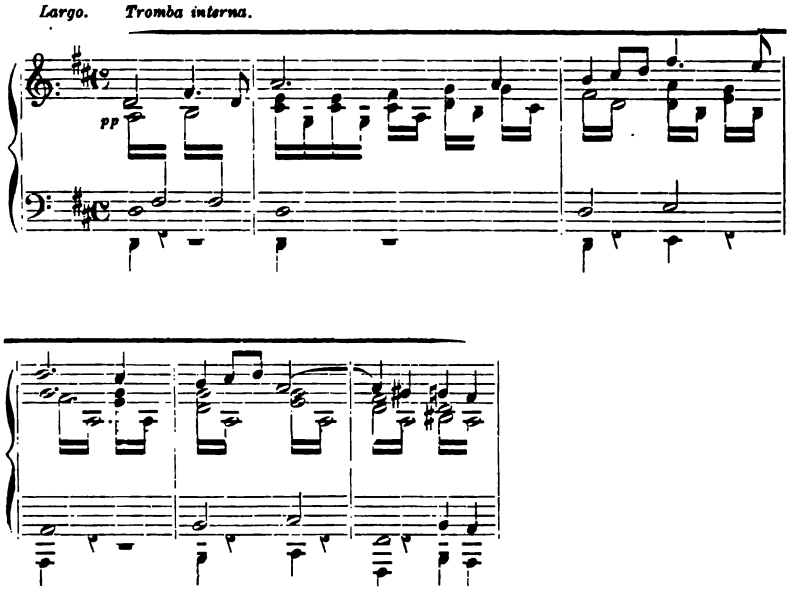
---

(1) *Lorenzo Lotto* (Recanati), *Benedetto Bonfigli*, etc.

La procession, la scène capitale, centrale de la première partie de l'Oratorio s'annonce par un thème large, imposant, que l'on entend résonner de très loin, entonné par une trompette interne d'abord, par un chœur invisible ensuite.

La processione.

Largo. *Tromba interna.*

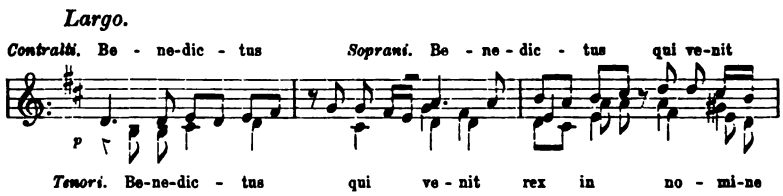


Toute cette scène est comme enveloppée de chaudes vibrations ; on a la sensation du soleil au pays des palmiers, la vision d'un paysage de la Palestine. Le trémolo de tous les archets mis en mouvement continu répand cette atmosphère vibrante autour des mélodies qui s'acheminent, et de la foule qu'on sent se rapprocher, sans la voir encore ; emploi raisonné du moyen expressif orchestral que le grand novateur Claudio Monteverde a, dit-on, employé le premier dans ses œuvres musicales dramatiques. Là, le trémolo peint allégoriquement les vibrations de l'âme au contact de la passion — ici, par association des lois inexpliquées qui régissent et l'esprit et la nature, il devient rayon : vibrations de l'âme, vibrations du soleil à l'entrée du Christ à Jérusalem.

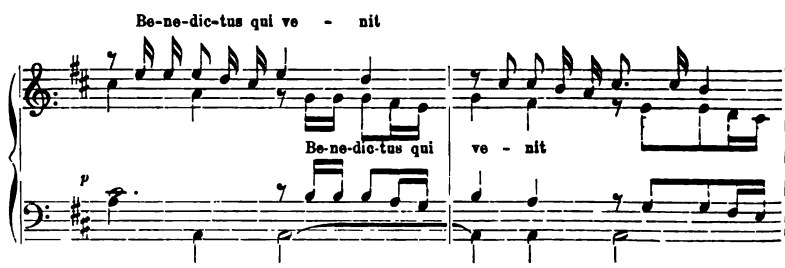
Il y aurait une autre étude à faire, mais qui conduirait trop loin,

sur les lignes mélodiques, je veux dire le contour des mélodies pérosiennes et leur rapport intime avec le texte. Ici je me borne à faire observer en passant, que la ligne ascendante et puis descendante du thème de la procession forme, dirait-on, un arc symbolique.

Toujours à distance, de loin, le *Benedictus qui venit*, en fugato mélodieux, doux et large, chanté par le chœur interne, appuyé par un quatuor de cuivres pp., se fait entendre



ou le passage suivant, d'une couleur très suave, frappe particulièrement

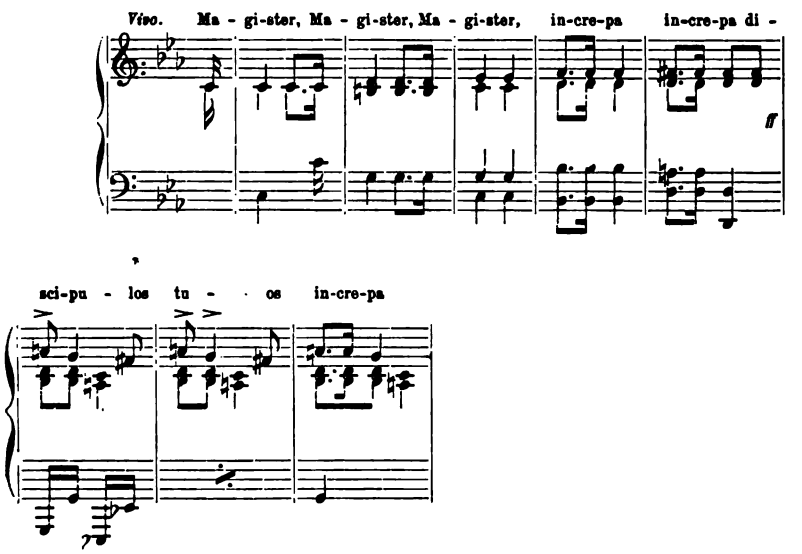


Mais voici venir le moment où, le chœur externe se joignant au chœur interne, l'orchestre entier déploye le maximum dynamique et le thème de l'*Osannah* fait son entrée triomphale. On a la vision de la foule qui débouche lentement sur la route, les branches de palmiers en main. Quel dommage que ce moment solennel, à peine entrevu, est déjà passé. Il est vrai qu'une procession n'est pas un tableau et que la musique, l'art non de l'espace mais du temps, a justement cet avantage sur les arts plastiques de faire mouvoir ses personnages.

Mais un développement des thèmes, un peu plus amplifié, est-il toujours incompatible avec le réalisme de la situation ?

C'est un chœur d'hommes, les pharisiéens disant hypocritement à Jésus : *Magister, increpa discipulos tuos*, qui interrompt le Benedictus.

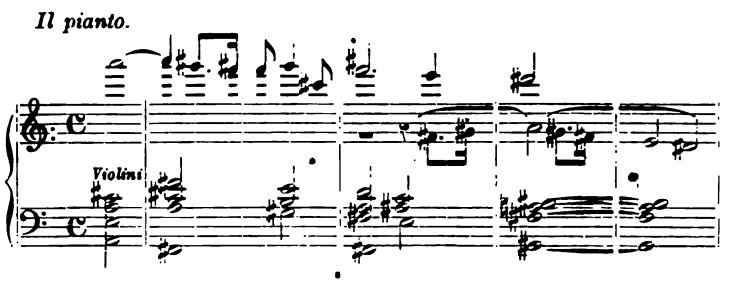
Chœur des Pharisiéens.



Le motif syncopé de l'*increpa* est continué par les cuivres, grondant pp et se perdant dans les profondeurs de l'orchestre. L'apostrophe du Seigneur : *Dico vobis, quia si hi tacuerint, lapides clamabunt*, serait à mettre de pair avec le : *Lazaro veni foras*, et le : *Surde et mute spiritus*, à condition d'être dit avec une grande autorité et l'éclat de voix nécessaire. Un intermède instrumental de huit mesures sépare la première partie de la phrase de la seconde ; les interruptions orchestrales, fréquentes chez Perosi, ne sauraient toujours être approuvées. Elles risquent de ralentir la marche de l'action dramatique. Cependant cette interruption pourrait se justifier ici, si nous nous représentons la scène; je dirai plus, elle devient un mérite. Après le : *En vérité si ceux-ci se taisaient*, une suspension de la conclusion : *les pierres elles-mêmes crieraient*, augmente de toute la valeur de cette réticence voulue, le sens pénétrant comme un glaive de ces paroles adressées aux pharisiéens. On peut se figurer le regard du Maître allant lentement du peuple en adoration, vers

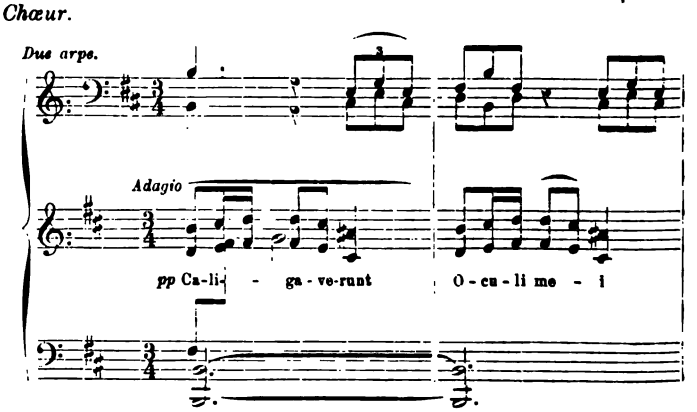
ses ennemis au cœur plus dur que la pierre. Et le peuple qui l'a compris redit au Maître: *Benedictus qui venit.*

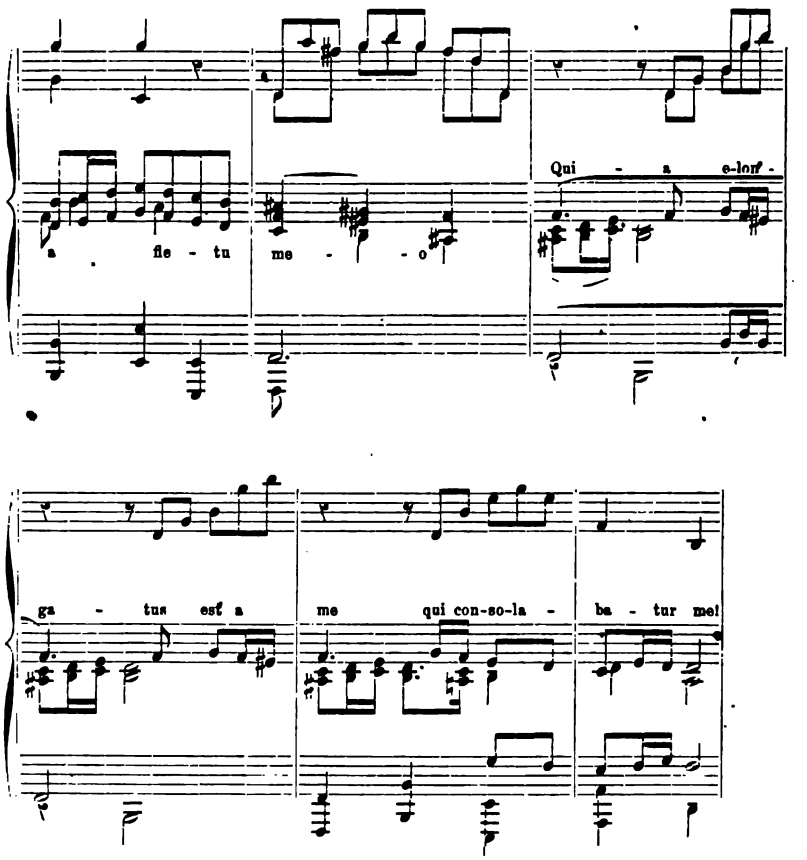
Et en approchant de la ville il pleura sur elle, raconte le Storicus, et un chœur d'hommes, comme atterré devant le spectacle, respectueux de la douleur divine, répète les paroles ppp. Le motif des larmes du Seigneur, le même



que nous avons déjà entendu dans la Résurrection de Lazare, apparaît, avec le même procédé instrumental: les violons à l'aigu, avec sourdines. Entreprise difficile que de vouloir peindre en musique les pleurs du Christ, entreprise qui, autant qu'il est à notre connaissance, nul n'a tenté dans le même sens. Les sons descendent lentement, pareils à des larmes à travers les paupières closes. Et le chœur ému intervient à la manière antique, — en contemplation devant ce spectacle d'un Dieu qui pleure:

[52] *Chœur.*

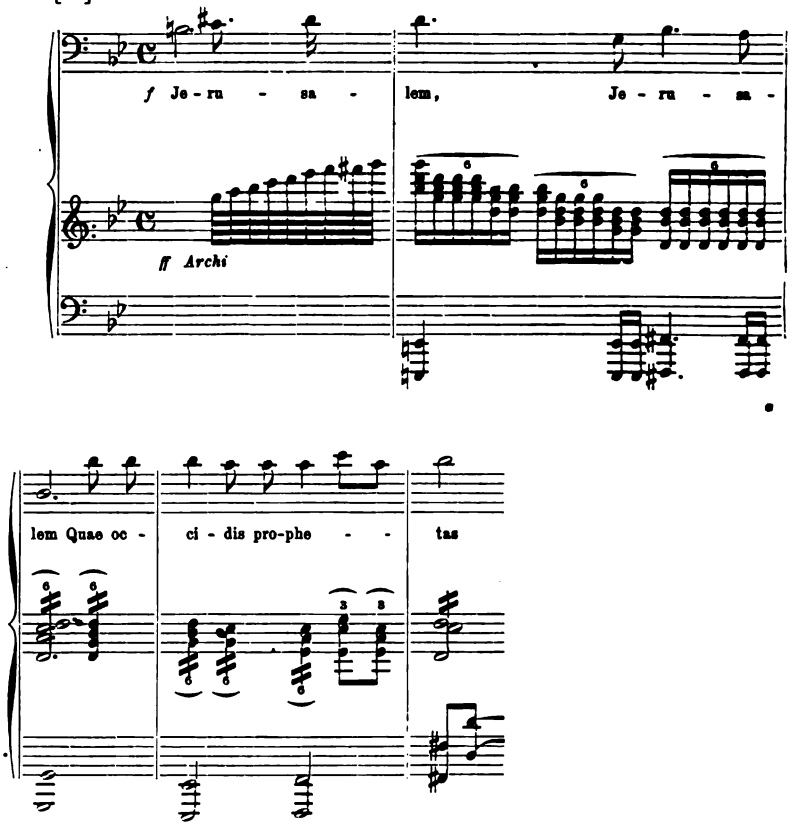




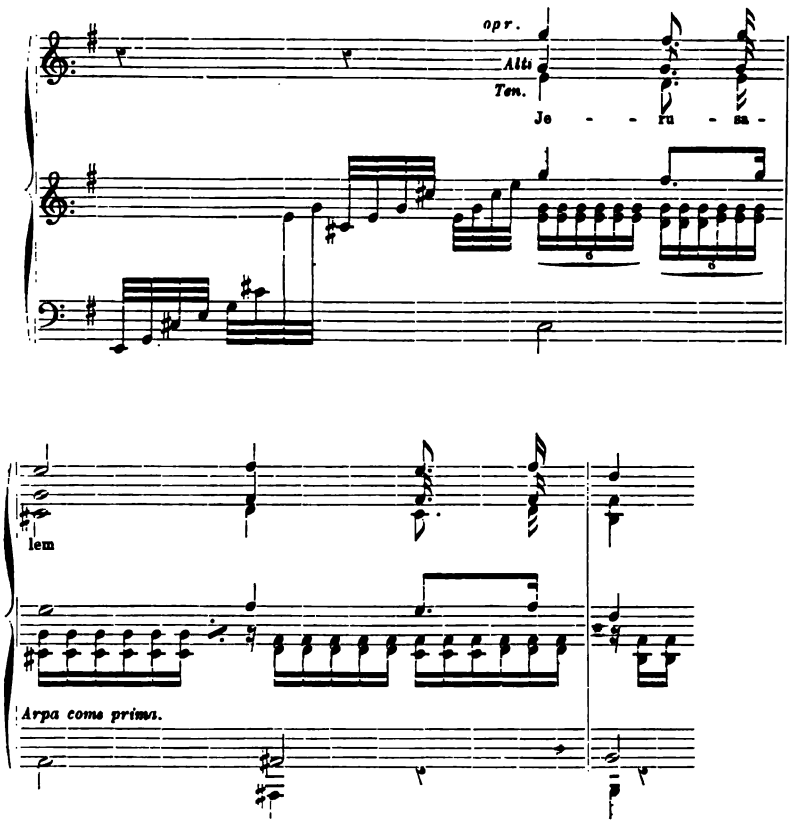
Ce chœur est un des plus expressifs que Don Perosi ait écrit, et on sait qu'il excelle dans ce genre de composition. Mais aussi quel texte, quel sujet! Qui a su mieux exprimer les douleurs de l'absence que ce verset de Jérémie (Chap. I, v. 16); c'est la mélodie même de l'âme attristée de l'éloignement de celui « *qui consolabatur me* ».

.....Terrible est l'explosion de la colère aux paroles de la malédiction [56] suivie de la mélodie pleine de tendre pitié pour l'aveuglement de Jérusalem déjà entendu au prélude.

[56] *La maledizione.*



C'est le second point culminant de la première partie, plus trascendant encore que le premier, l'Osannah, et d'une conception passionnée digne des paroles de feu : *Jerusalem, Jerusalem, quae occidis prophetas.* L'entrée des voix blanches d'un chœur de femmes, avec leur touchant appel: *Jerusalem, convertere ad Deum tuum,* couronne l'œuvre. L'orchestre toujours voilé de tristesse reprend l'Osannah qui se perd peu à peu dans le lointain.



Voilà donc la scène de l'Entrée, qui a donné son nom à l'Oratorio et qui en est le centre. Elle ne nous a pas donné peut-être ce que l'on en attendait : ni morceaux d'ensemble proprement dits, ni déploiements des fastes du contrepoint, ni fugues bien développées. Mais elle nous a donné autre chose et bien plus : l'émouvante vision de l'action sacrée, en une perspective pittoresque-musicale d'une intensité de couleurs armoniques et d'une beauté de lignes mélodiques singulières, admirables.

L'idéal artistique de Don Perosi, la fusion de toutes les parties en un seul tout, et son but de faire passer devant les yeux de l'auditeur, sans le secours de la scène, les épisodes racontés par les Évangiles, a été atteint à un haut degré dans cette première partie de son dernier Oratorio.

Seconde Partie.

Si la première partie de cet Oratorio représente un tableau à un seul sujet et brille par l'unité de la conception, la seconde peut se comparer à un tryptique dont les sujets principaux auraient encore pour les accompagner, comme dans les tableaux à sujet sacré d'un Giambellini, d'un Luini, d'un côté et de l'autre quelque Saint ou un panneau de moindre importance.

Les sujets du tryptique sont :

1. Le conciliabule chez Caïphas;
2. L'onction du Christ chez Simon le Lépreux;
3. Le complot de Judas.

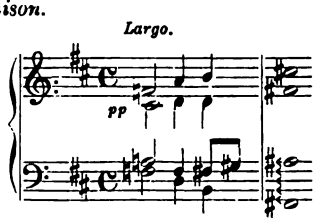
Les sujets secondaires, à l'entrée et à la fin de l'Oratoire: la petite scène du Christ prophétisant aux disciples sa crucification avant les fêtes de Pâques, et, comme épilogue, y faisant pendant, les préparatifs de la Cêne.

Enfin, entourant le tout, le prélude orchestral et l'hymne final avec le postludio instrumental, résumant les thèmes principaux et préparant l'Oratorio suivant: La Passion.

Nous allons essayer d'analyser ces tableaux divers le plus brièvement possible.

Et d'abord le prélude orchestral. Il fait, dès le début, entendre le thème de la trahison *fa*, *la*, *si*, *do*♯, qui se meut dans l'espace

Thème de la trahison.



d'une quinte augmentée, cet intervalle dénaturé, faux entre tous, tout indiqué pour peindre le déviement d'une âme née pour le bien. Chose curieuse! La quinte, consonnance parfaite aux rapports simples, — cet intervalle — ni grand, ni petit comme les autres, mais appelé par excellence *pur* (rein) par les Allemands et *juste* par les Français, est celui qui, altéré, devient la dissonance la plus forte... le *diabolus in musica*, comme le nommaient les moines du moyen âge.

Tout le prélude est sur ce ton là, musique tourmentée d'une âme en peine. Le motif de la trahison intervient encore après le mot *crucifigatur* [9].

Un chœur d'hommes : *non, non in die festo*, ouvre la scène du *conciliabolo.*

Il Conciliabolo.
Un poco mosso.
Non non Non non non in di - e fe - sto ne for-te tu -
Ten.
Non Non
Basst Non non
mul-tus fi - e ret in po - pu - lo

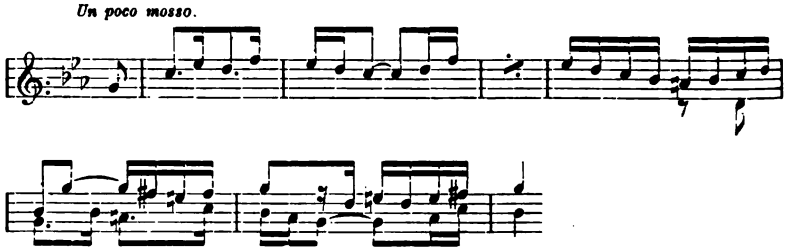
Le ton léger, astucieux des conseillers opportunistes, est bien trouvé. Chez Bach, dans la passion selon St-Mathieu, c'est un chœur à huit parties, de huit mesures seulement ; le *Ja nicht auf das Fest,* qui correspond au *non non*, est réparti entre deux groupes, comme ici, mais le motif repose sur un intervalle de quarte ; chez Perosi il est formé d'une tierce mineure. Pour pouvoir comparer je cite le motif de Bach. Chez Bach, les Scribes et anciens chantent *ff*, et le mot *Aufruhr* donne lieu à une peinture musicale pour les voix.

(1r groupe) (2e groupe)
Ja nicht auf das Fest
ff
Ja nicht auf das Fest

Perosi évitant évidemment toute comparaison fait chanter ses Scribes à voix basse *poco mosso*, comme des gens qui calculent et pèsent la valeur de leurs mots; quant au mot *tumultus*, c'est lui sans doute qui a suggéré à Don L. Perosi l'intermède instrumental, la fugue au motif suivant :

[12] *Fugue du Conciliabule.*

Un poco mosso.



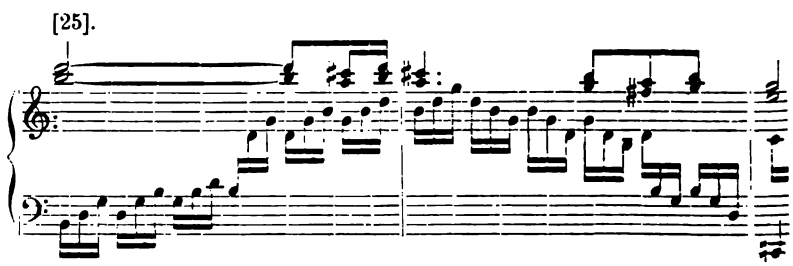
exécutée par les cuivres, trompettes et trombones. Cette fugue à grand effet avec le contresujet du chœur des Scribes est un morceau développé de grande envergure et conduit dans la manière d'autrefois, non sans intention caractéristique. Il compte 102 mesures.

Le deuxième tableau du tryptique, la scène de l'*onguent précieux*, est empreint d'une douceur réservée et affectueuse : sans que Marie Madeleine y paraisse effectivement on devine sa présence. La pieuse action est décrite par des accords descendants des harpes et des flûtes, qui semblent répandre en gouttes argentées le baume précieux sur la tête du Maître.

Nous ne pouvons nous empêcher de remarquer ici que le passage imitatif des sixtes montantes rappelle peût-être un peu trop le Quatuor dit des *Dissonances* de Mozart.

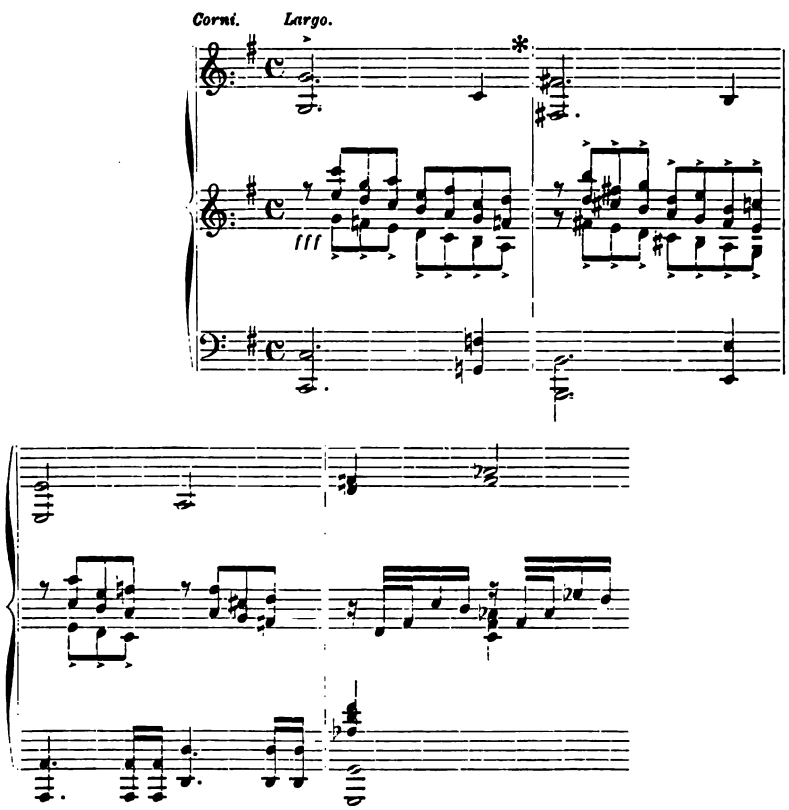
Des tierces descendantes d'en haut, les arpèges montants des harpes reproduisent le tableau en sonorités liquides [25]. Très intention-

[25].



nellement scholastique encore, le chœur d'hommes : *Ut quid perditio haec?* insiste avec une affectation hypocrite sur le mot *pauperibus* répété à satiété. La question du Maître : *Ut quid molesti...* suivie de l'arioso en *si♭ : opus enim bonum*, d'une inflexion affectueuse et plein de grâce, rétablit le calme et une mélodie de hautbois [33] accompagne le discours approbatif du Maître adressé à Marie Madeleine, dont la gratitude muette est peut-être exprimée par ce chant.

Le troisième et dernier tableau du tryptique, *il tradimento*, forme un contraste absolu avec le second. Après la femme reconnaissante, le disciple ingrat, ingrat jusqu'à la trahison. Et pour caractériser le vice le plus abject, le crime le plus haïssable, l'ingratitude, Don L. Perosi a demandé à sa palette orchestrale et aux ressources de l'harmonie moderne toutes les couleurs les plus discordantes. C'est un Höllenbreughel en musique. Après l'air de Judas (basso) : *Quid vultis mihi dare*, avec les doucereux mélismes sur le mot *tradam?* [44]

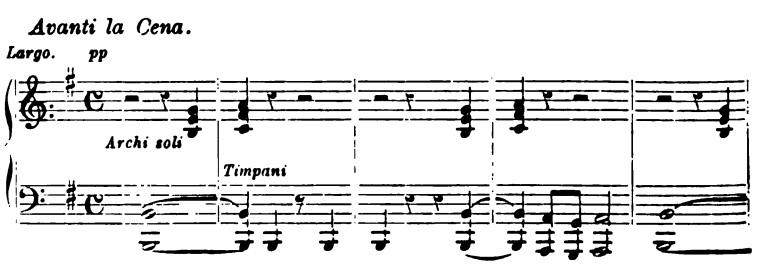


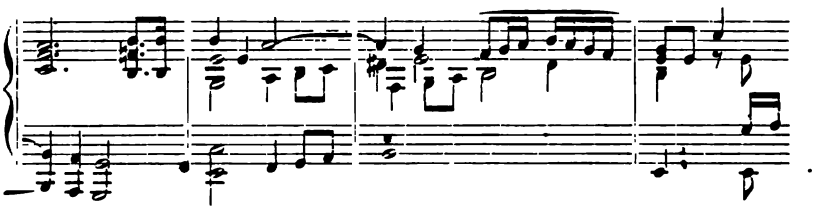
les cors stridents font entendre une suite de quintes prohibées, d'un vide affreux dont l'accouplement et l'enchaînement forme de nouveau cet intervalle qui pour sa laideur grimaçante avait eu les honneurs de l'exorcisation, l'intervalle du tritonus déjà nommé. C'est une véritable descente aux enfers sur l'échelle de ces quintes qui semblent entraîner vers un abîme sans fond l'âme de Judas, tandis qu'en haut, les archets, avec les tintements d'une gamme descendante harmonisée sur des dissonances non préparées, semblent compter les trente deniers d'argent, prix du pacte infame.

Et les tierces majeures chromatiques d'ajouter leurs gémissements de vents déchaînés !

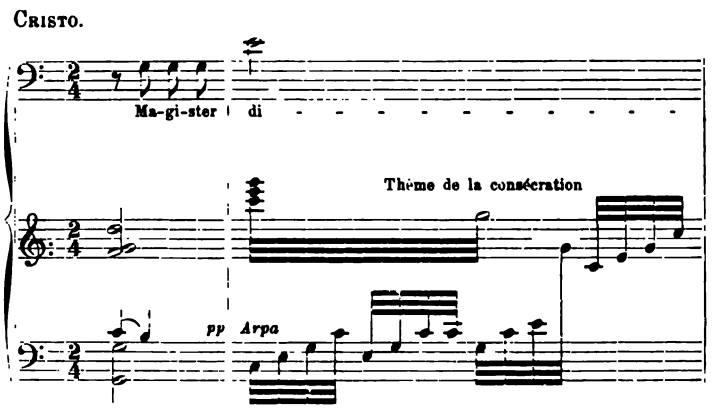
On pourra objecter aux moyens trop violents, aux effets quelque peu surchargés de ce tableau ; les grands maîtres avaient le secret de faire passer dans l'âme de l'auditeur avec des moyens plus simples des impressions d'épouvante profonde. Tout en convenant que le maestro s'est fait honneur avec ce beau travail auquel il faut reconnaître la supériorité technique, il nous semble que le *commençant* Perosi a su, dans ses premières œuvres, sans user de tous ces raffinements d'instrumentation et d'harmonies disparates, dans plus d'un endroit, par exemple dans la scène des *Smanie* de la Transfiguration, pour ne citer que celle-là, transporter son auditoire et faire tenir en quelques notes une puissance descriptive et persuasive plus intense que nous a fait éprouver tout ce tableau de Judas.

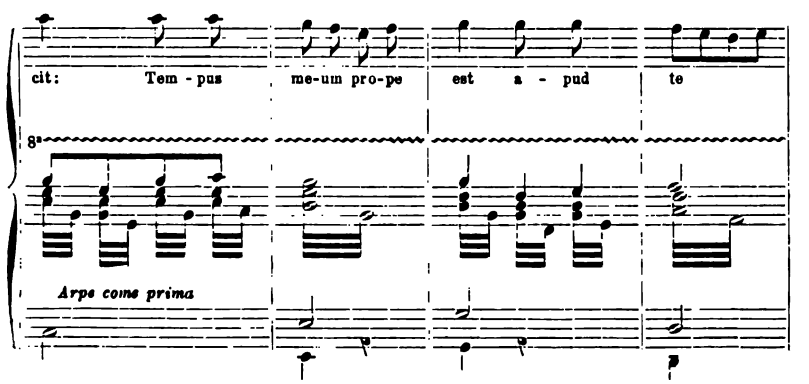
Dans la petite scène suivante *Avanti la Cena*, après les accords

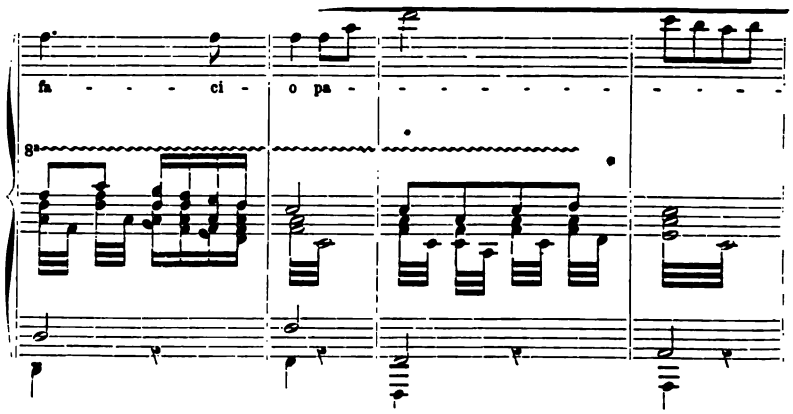


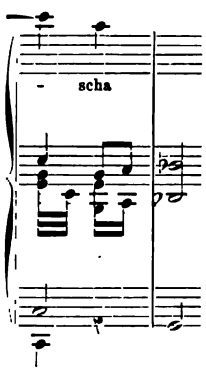


hésitants des archets, le thème du prélude instrumental de la Passion apparaît par anticipation, le Maître dit aux disciples : *tempus meum prope est*, et sur cette mélodie pensive le motif de la consécration se fait entendre chanté par les violons d'abord, par les bois ensuite.









Et aussitôt un chœur idéal, répondant au vœu exprimé par le Maître de célébrer les fêtes de Pâques, un chœur de voix blanches à l'unisson commence l'Hymne Eucharistique, le *Lauda Sion Salvatorem*, pendant lequel le violon solo et la viola montent, en un trait expressif, comme une prière ou un encens.

Et l'épilogue instrumental reprenant le motif du *Tempus meum prope est*, fait resplendir sur un fond d'harmonies diatoniques en arpèges et accords brisés comme entouré d'une auréole d'or, encore une fois la mélodie de la Consécration : *Sumite.*

De tous les sept Oratorios de D. Lorenzo Perosi, qui forment le cycle de la Vie du Christ, l'*Entrée à Jérusalem* est le seul où la première partie surpasse la seconde et atteint le point culminant du sentiment.

Venise, juin 1900.

E. DE SCHOULTZ-ADAÏEWSKY.

NB. — Nel prossimo fascicolo seguirà l'analisi dell'altro Oratorio: *La strage degli innocenti*, che per mancanza di spazio non ha potuto trovar luogo nel presente.

GIURISPRUDENZA TEATRALE

LA CAUSA FRA IL TENORE BORGATTI E I SUOI PRETESI MECENATI (1)

Fatto e vicende della causa.

Nel settembre 1890 da Cento arrivava a Bologna per studiarvi l'arte del canto un povero manovale, colle tasche vuote e la testa piena di sogni. Dietro una commendatizia del maestro Plattis, quell'insigne professore del Conservatorio bolognese che fu il compianto maestro Alessandro Busi, si assunse di formarne gratuitamente la educazione musicale. — Restava il problema del pane quotidiano, e per questo lato il Borgatti era alla mercè degli agenti teatrali, uno dei quali, certo Lambertini, non potendo tenerlo a suo carico, propose ad un certo signor Oppi di prendere su di sè il mantenimento del giovine artista fino al debutto, e dietro un compenso da stabilirsi.

Trovato l'affare di sua convenienza, l'Oppi accettò, e per tale modo nel 6 ottobre 1890 fu firmata una scrittura fra il sig. Biagio Oppi a cui si aggiunse il salumiere sig. Francesco Ballanti da un lato, e il padre del Borgatti, che allora era minorenne, dall'altro, in forza della quale il Borgatti si assoggettava di rilasciare a loro profitto la metà dell'importo di tutte le scritture che avrebbe potuto avere nei primi quattro anni di professione, dietro promessa per parte dell'Oppi di corrispondergli L. 100 mensili, per tutto il periodo degli studî che si calcolava di circa 14 mesi, cioè fino alla stagione di

(1) Dobbiamo le notizie che si riferiscono alla presente causa, alla cortesia dell'egregio avv. Samoggia, difensore del Borgatti.

carnevale 1891-92, e questo per provvedere vitto, alloggio, vestiario, musica, pianoforte e quanto altro poteva occorrergli per la sua educazione artistica. — Il Borgatti non ebbe mai a percepire neppure un centesimo di quelle 100 lire mensili, e soltanto per poco più di un mese tenne dimora in casa del Ballanti ove ebbe anche il vitto, mentre al Ballanti che fabbrica salumi nei mesi di autunno quando la lavorazione è attivissima, conveniva, oltre tutto, di avere in casa due braccia di più per aiutarlo, insieme ai suoi figli, risparmiando un garzone. Il futuro cantante, come ebbe a dire il testimone signor Guidi, era adibito come facchino nella stagione in cui più ferve il lavoro per la fabbricazione dei salumi facendogli portare su e giù generi di pizzicheria! — E anche quanto al vitto pare che il trattamento della casa Ballanti non fosse dei più lauti nè dei più igienici, come quello che rispecchiava l'untuosità del commercio di quella Ditta, untuosità certamente poco confacente non tanto allo stomaco, quanto alla voce.

Per ciò che riguarda il vestito, alcuni lo dissero vestito da straccione e meschino tanto da soffrire il freddo, altri in modo ridicolo: una signora dovette iniziare una colletta per provvedergli gli indumenti più indispensabili.

Questo stato di cose durò circa due mesi, quando un avvenimento improvviso venne bruscamente a troncarlo. — Nel novembre 1890 al Comunale di Bologna si rappresentava per la prima volta la *Pellegrina* col celebre tenore Marconi. Il Borgatti che come tutti gli artisti, aveva l'accesso libero al teatro, dopo aver assistito alla rappresentazione, uscito dal Comunale, si accompagnò con altri due giovani anche essi innamorati dell'arte, anch'essi caldi di ammirazione per quel grande artista che avevano allora inteso. Non si trattava di un gruppo di giovinastri che perdesse la notte in stravizî: tutti e tre divennero più tardi vere illustrazioni dell'arte musicale: il professore Grossi, ora primo violoncello nella orchestra torinese ed insegnante di quel Liceo Musicale, il professore Cuccoli, primo violoncello a Trieste ed uno dei componenti il celebre quartetto Heller di quella città, finalmente il Borgatti che a buon diritto può dirsi uno dei primi tenori che calcano le scene.

Tutti assorti nelle loro discussioni musicali, i tre artisti arrivarono alla casa del Ballanti un po' in ritardo.

Il Borgatti suonò infinite volte, per circa venti minuti, senza che gli fosse aperto, e il Grossi e il Cuccoli ce lo dipingono preoccupato e dolente di quell'atto troppo significante per parte del Ballanti che lo lasciava nel cuor della notte in mezzo ad una strada. Fu allora che il Cuccoli pensò di ricoverarlo in casa sua. La mattina dopo il Borgatti corse subito in bottega dal Ballanti, e ne ritornò di lì a poco rosso in volto dicendo: I Ballanti non mi vogliono più.

Eguale dichiarazione fecero i Ballanti alla madre del Cuccoli che per ben due volte interpose i suoi buoni uffici per indurre questi ad accogliere di nuovo in casa loro il Borgatti.

La posizione del Borgatti diveniva critica più che mai. Da un lato il Ballanti si rifiutava di riprenderlo, dall'altro la famiglia Cuccoli, già numerosissima, non era in condizioni tali da potere accettare su di sé il mantenimento del giovane artista. Fu allora che il Cuccoli, per vincere le esitanze della famiglia, propose al padre di concorrere in persona al mantenimento del giovane, mentre d'altro lato quel grande intelletto d'artista, quel cuor d'oro che fu il compianto prof. Alessandro Busi, non solo promise di proseguire ad istruirlo gratuitamente nel canto, ma anche di provvederlo di tutto quanto potea occorrergli per tali studi: e di accordargli anche, se fosse occorso, qualche piccolo sussidio e qualche effetto di vestiario da lui smesso. — Di fronte al consiglio autorevole del prof. Busi e alle vive insistenze del figlio Arturo, i coniugi Cuccoli si indussero a prendere in casa il Borgatti: la famiglia del signor Petronio Cuccoli divenne poi la famiglia sua. — Borgatti continuava così i suoi studi. Compiuto nell'anno 1892 il suo corso scolastico, era in cerca per trovare scritture e debuttare in teatro. Infatti nell'autunno 1892 fu scritturato pel teatro di Castelfranco Veneto, e siccome gli occorreva di provvedere per l'acquisto delle maglie, di guanti e di altri arredi che in gergo teatrale si appellano di *basso vestiario*, ed il compenso stabilito nella scrittura era assai esiguo, così il prof. Busi gli prestò lire 300. — L'esito riportato dal Borgatti fu discreto, e si riputò fortuna quando si seppe che l'impresa del teatro Malibran di Venezia lo aveva scritturato per il *Faust* nel carnevale 1892-93. Purtroppo fu quello per il Borgatti un insuccesso e quasi un disastro, tanto che dovette sciogliersi dalla scrittura e tornarsene a Bologna. Borgatti però non si diede per vinto. Aiutato di nuovo dal professore

Busi, si recò a Milano, e di qui passò a Parma ove diede poche rappresentazioni con discreto successo al Politeama Reinach. Quindi ritornò a Bologna dove stette alcun tempo, finchè, munito dal Busi di lettere commendatizie, segnatamente per l'agente teatrale d'Ormeville, potè concludere un conveniente contratto, e fu allora che incominciò la sua brillante carriera.

***

Non ci dilungheremo più a lungo a tessere la biografia del Borgatti, del quale è nota a tutti la carriera rapida quanto fortunata. Partito da più umili inizî, egli è oggi indubbiamente uno dei primi tenori: il successo riportato nella passata stagione di carnevale-quaresima alla Scala di Milano, sta là a testimoniare le sue rare attitudini artistiche, la sua intelligenza, e la sua operosità.

La famiglia Cuccoli e il prof. Busi, ecco i veri mecenati del celebre tenore: all'infuori di questi egli ignorava completamente di avere altri benefattori; senonchè un atto di citazione notificatogli il giorno 30 settembre 1896 venne a rivelargliene due nuovi, nelle persone dei « filantropi ». Oppi Biagio e Ballanti Francesco. Esempio non comune di ingratitudine, il Borgatti, in mezzo agli allori, aveva troppo presto dimenticato questi due signori!

Costoro, forti del contratto 6 ottobre 1890 cui abbiamo fatto accenno, lo convennero innanzi al Tribunale di Bologna per sentirsi fissare un termine entro il quale egli doveva rendere un esatto resoconto delle scritture teatrali da lui compite nel quadriennio che passa dal '92 al '96, e in difetto chiedevano di essere ammessi essi stessi a fornirlo, determinando, anche con giuramento, la somma dal Borgatti dovuta; in via subordinata poi istavano perchè fosse dichiarato inadempiente al contratto e quindi tenuto al risarcimento dei danni in loro favore. La domanda naturalmente presupponeva che gli attori fossero in regola colle mensualità che avevano colla succitata scrittura promesso di versare al Borgatti: su questa questione pregiudiziale si concentrò tutta la disputa.

Lasciando da parte il Ballanti, per il quale il Borgatti si limitò ad eccepire che il contratto era nullo nei suoi rapporti per difetto di autorizzazione, in quanto il nome suo non figurava nel decreto

del Tribunale di cui il Borgatti, come minorenne, aveva dovuto munirsi, l'Oppi sostenne dapprima spettare al Borgatti la prova del mancato pagamento delle mensualità che egli asseriva di avere sborsato dalla data del contratto fine al giorno del debutto; ma il Tribunale accolse senz'altro le eccezioni del Borgatti, dichiarando nullo il contratto nei riguardi di Ballanti, e tenuto l'Oppi a fornire la prova delle avvenute somministrazioni.

Resosi appellante il solo Oppi, per essersi il Ballanti apparentemente acquietato alla sentenza per quanto lo concerneva, egli ebbe anche in appresso confermato lo stesso principio, ammettendosi però un interrogatorio che l'Oppi, accettando in via subordinata il carico della prova, aveva deferito.

Tendeva l'interrogatorio a porre in essere la esistenza di una seconda convenzione che sarebbe stata stipulata anche questa coll'intervento ed assistenza del padre, ed in forza della quale il Borgatti avrebbe consentito che le L. 100 mensili fossero dall'Oppi pagate al Ballanti invece che a lui, tenendosi soddisfatto per conto suo di avere dal Ballanti il necessario mantenimento; e che la nuova convenzione fosse stata eseguita, e pagate al Ballanti le 100 lire, fino al carnevale 1891-92, epoca in cui il Borgatti, secondo l'Oppi, avrebbe debuttato.

Naturalmente il Borgatti non poteva che impugnare tutto questo, e dalla prova testimoniale che sopra istanza dell'Oppi venne esperita al riguardo, non solo i pretesi accordi ed i fatti dedotti non rimasero neppure lontanamente adombrati, ma risultò chiaro che perfino la dozzena in casa del Ballanti dopo poche settimane venne a cessare, e che d'altronde il Borgatti non aveva mai riscosso neppure un centesimo delle somme pattuite.

Riassunta la causa, l'Oppi credette del suo interesse abbandonare la domanda principale per la esecuzione del contratto, e si limitò alla subordinata chiedendo che il Borgatti, come inadempiente alle sue obbligazioni, fosse dichiarato tenuto a rifondergli il danno; ma il Tribunale con sentenza 20 dicembre 1898 giudicò essere l'obbligazione rimasta inadempiuta per fatto esclusivo del Ballanti e dell'Oppi, senza che vi concorresse in alcuna guisa il fatto o la volontà del Borgatti, e non potere in ogni modo l'Oppi senza incorrere nella eccezione di dolo, insorgere per richiamare in vita, dopo cessato

il rischio, un contratto già da tempo abbandonato e tacitamente risolto: respingeva quindi la domanda dell'attore condannandolo nelle spese.

Contro questa sentenza l'Oppi ricorse in appello, ma la Corte di Bologna non fece più favorevole accoglienza alle sue dimande. Premesso che tornava opponibile anche all'Oppi l'operato del suo socio Ballanti, la sentenza dimostrò lungamente ed in fatto come l'Oppi dovesse ritenersi come inadempiente agli obblighi portati dalla convenzione: negò che nel caso valessero ad escludere la inadempienza la mancanza di patto commissorio espresso ed il diritto del debitore di essere escusso a domicilio, affermando che chi vuol conseguire la esecuzione coatta o la risoluzione del contratto, deve prima provare di essersi liberato dalle obbligazioni poste a suo carico, il che non può farsi, data la supposta renuenza del creditore, se non nei modi e nelle forme di cui all'articolo 1359. Aggiunse che, oltre tutto, l'antico contratto doveva aversi come sciolto di comune accordo, e respinse la subordinata per il corrispettivo proporzionale al periodo in cui il contratto aveva avuto esecuzione, siccome compresa nella massima già accolta, che non si potesse dare alcun effetto nè totale nè parziale, al contratto.

Ma l'Oppi si sentiva troppo forte del suo diritto per acquetarsi a questa sentenza, e fu per questo che egli non si peritò di tentare l'ultima prova, ricorrendo, come fece, in Cassazione (1).

Appunti critico-giuridici.

L'avventura capitata al tenore Borgatti non è nuova nel mondo artistico, e specialmente poi in quello teatrale. La difficoltà dei primi passi, il miraggio della riuscita, fa pullulare intorno ai giovani esordienti tutta una classe di speculatori, i quali mascherandosi abilmente sotto le mentite spoglie di *mecenati*, di *amatori dell'arte*, compiono delle forme di sfruttamento quella che è la più volgare, lo

(1) La causa è stata discussa dinanzi alla Cassazione romana il 17 luglio: la sentenza non sarà pubblicata che ai primi di agosto. Non mancheremo di informarne i lettori nel prossimo fascicolo della *Rivista*.

Ci giova in ogni modo sperare che la causa della giustizia abbia anche questa volta a trionfare.

sfruttamento dell'intelligenza. E ciò avviene purtroppo all'ombra della legge la quale pur riconoscendo *leonini* simili contratti, non arriva fino a dichiararne la nullità dal punto di vista morale, solo perchè in essi trova l'elemento del rischio. Il contratto si riduce così nè più nè meno che ad una scommessa, colla sola differenza che mentre in questa l'elemento aleatorio è spiccato, nel caso nostro invece esiste più di nome che di fatto, in quanto questi pseudo mecenati non si obbligano se non quando si tratti di giovani dotati di attitudini eccezionali, e dietro affidamento di reputati maestri; cosicchè è ben raro che essi rimangano defraudati nelle loro speranze, mentre invece, per solito, sono i giovani debuttanti che si accorgono troppo tardi di avere sacrificato, talvolta per lunghi anni, il loro avvenire, mossi dal bisogno immediato di assicurarsi il modo di campare la vita nel periodo transitorio di alcuni mesi di tirocinio.

Al manovale Borgatti che arrivava a Bologna, parve davvero somma ventura l'aver trovato nel sig. Oppi la persona filantropica che togliendolo dalle ristrettissime condizioni economiche in cui versava, gli assicurava di tirare innanzi nei suoi studi. Nè diversamente la pensava il padre Vito, il quale di buon grado si prestò ad invocare dal Tribunale l'autorizzazione a stipulare nell'interesse del figlio il contratto 6 ottobre 1890: ai patti in esso contenuti già facemmo accenno; aggiungeremo solo, a riprova di quanto osservammo, che l'elemento del rischio veniva quasi del tutto a scomparire in forza di un passo risolutivo il quale doveva aver efficacia nel caso di inidoneità o negligenza nello studio, come pure per il caso di malattia oltre i 30 giorni, o portante menomazione irremediabile degli organi vocali. Ciascun contratto poi stipulato nel quadriennio, doveva portare prima l'approvazione del signor Oppi, e doveva stipularsi per mezzo dell'agenzia teatrale Gaibi e Lambertini.

Il Tribunale non esitò ad accordare l'autorizzazione richiesta, *vista l'evidente utilità del contratto*, per il minorenne Borgatti. Senonchè arrivati al momento della stipulazione, il Borgatti padre andò oltre le facoltà che il Tribunale gli aveva accordate, ed assunse le obbligazioni suaccennate non solo di fronte al sig. Oppi, ma anche in confronto al signor Ballanti che compare per la prima volta in quell'atto.

Era evidente che mentre il contratto rimaneva pienamente valido

ed efficace nei riguardi dell'Oppi non poteva dirsi altrettanto in quanto portava obblighi, condizioni e diritti sia a vantaggio che a carico del minore, relativamente ad altre persone per le quali nessuna autorizzazione era stata concessa. E infatti trattandosi di autorizzazione ad un minore, essa non poteva essere che specifica, accordata per un determinato contratto: costituendosi un ulteriore vincolo in confronto di una nuova persona, si venivano a contrarre rapporti con un nuovo creditore, si veniva a prestare un nuovo consenso.

Si osservi inoltre che in questo genere di contratti che impegnano l'avvenire professionale di un giovane, anche il nome della persona con cui sono fatti può avere un'importanza capitalissima, e non è a ritenere per massima che, riportata l'autorizzazione per uno, torni poi indifferente che il genitore stipuli il contratto con chi meglio gli piace.

La nullità del contratto in confronto del Ballanti per mancanza di autorizzazione, non poteva quindi porsi in dubbio, e a buon diritto il Tribunale ebbe ad accogliere questa eccezione sollevata dalla difesa del Borgatti nel primo giudizio. — Messo in tale modo fuori causa il Ballanti, la disputa si limitò tra il Borgatti e il signor Oppi. Questi sostenne dapprima che al Borgatti spettava la prova del mancato pagamento delle mensualità che egli asseriva di avere sborsato dalla data del contratto fino al giorno del debutto, ma il Tribunale prima, la Corte d'Appello poi respinsero, e giustamente, questo principio, contraddetto non tanto dalle regole del diritto quanto da quelle del buon senso.

E infatti le obbligazioni del Borgatti risultanti dalla scrittura 6 ottobre 1890 non potevano sorgere se non allora che l'Oppi avesse adempito alle proprie, e tale adempimento doveva in ordine di tempo essere antecedente. La domanda dell'Oppi avrebbe avuto quindi un *fondamento giuridico* solo allora che le prestazioni alle quali si era obbligato fossero avvenute; ma la prova di ciò evidentemente a lui incombeva in quanto tentava di crearsi in tale modo un titolo giuridico a suo favore per farne il fondamento di una pretesa: soccorreva quindi il disposto dell'art. 1312 del codice civile secondo il quale chi domanda la esecuzione di una obbligazione è tenuto a provarla. Respinta in tale modo la domanda principale dell'attore, veniva però accolta la sua subordinata, e si ammetteva così un'interrogatorio ten-

dente a provare la esistenza d'una seconda convenzione in forza della quale il Borgatti avrebbe consentito che L. 100 mensili fossero dall'Oppi pagate al Ballanti invece che a lui, tenendosi soddisfatto per conto suo d'aver dal Ballanti il necessario mantenimento; e che la nuova convenzione era stata eseguita col pagamento al Ballanti di 100 lire fino al Carnevale 1891-92, epoca in cui si pretendeva che il Borgatti avesse debuttato. — Questa nuova trovata dell'attore non ebbe però miglior successo delle prime, chè non uno dei testimoni si arrischiò di dire che il Borgatti avesse mai avuto un centesimo dall'Oppi nè dal Ballanti per il mantenimento del giovine, nè infine che la dimora del Borgatti presso il Ballanti si fosse prolungata oltre 5 o 6 mesi. — La discussione quindi veniva limitata a queste tre questioni principali corrispondenti ai tre momenti in cui va ripartita la storia della esecuzione di questo contratto.

A) La prima fase si riferisce al periodo in cui il contratto ebbe una larva di esecuzione colla dimora del Borgatti in casa del Ballanti, ed in ordine a questo giovava considerare se le somministrazioni del Ballanti costituissero o meno una esecuzione *piena* della convenzione, non solo riguardo alla durata, ma anche riguardo alla quantità loro; e così pure se e in quanto potessero utilmente invocarsi dal solo legittimo contraente l'Oppi, ed aversi in conto di adempimento del contratto per parte di esso. — Riguardo alla durata, la difesa del Borgatti assodò in modo incontrovertibile che questi non era rimasto in casa del Ballanti più di due mesi; al vestiario, al pianoforte, alla musica, alla frequentazione dei teatri e dei concerti, vedemmo già che altre persone avevano in quel tempo provveduto.

Infine abbiamo la circostanza che queste qualsiansi somministrazioni venivano fatte non dall'Oppi, ma dal Ballanti, nei cui rapporti il contratto era stato dichiarato nullo, e di nessun effetto. Il signor Oppi non poteva quindi porre a suo credito queste somministrazioni per dare loro un valore di esecuzione del contratto a vantaggio suo: esse al più potevano costituire un titolo di credito per il solo Ballanti che le aveva fatte, e non per altri. — Senonchè eccepiva la difesa dell'Oppi che il Borgatti accettando di entrare a dozzena in casa Ballanti aveva con ciò solo perduto irrevocabilmente il diritto a pretendere le 100 lire e vi aveva rinunziato per tutta la durata

del contratto, e cioè fino al debutto, a favore del Ballanti che le avrebbe riscosse in vece sua.

In tale modo si tendeva ad eliminare tutte le contestazioni sulla durata delle somministrazioni, sul loro ammontare, e sulla persona che le aveva fatte. Bastava che si potesse sostenere che la casa del Ballanti era rimasta aperta per il Borgatti, perchè una volta dimostrato che questi non aveva voluto continuare ad approffittare del letto e del vitto, si ritenesse come inadempiente e come tale obbligato al risarcimento dei danni. — Ma questa ipotesi poteva valere in tanto, in quanto questo modo di esecuzione di contratto fosse stato dalle parti effettivamente e legalmente adottato, il che nel caso non si avverava, in quanto, ammesso pure che il padre avesse consentito al nuovo contratto, questo non poteva però mai essere perfetto e valido se non vi avesse concorso anche l'autorizzazione del Tribunale, autorizzazione che invece non esisteva. — Ma del resto la pretesa prova della convenzione sul nuovo *modo di pagamento* e sulla diversa esecuzione del contratto abortì completamente.

B) Il secondo punto della discussione corrisponde nelle vicende della causa Borgatti al momento in cui il soggiorno di questi nella casa del Ballanti venne a cessare, e restava a vedersi se, dato anche che la esecuzione del contratto fino a quel giorno potesse dirsi piena, valida ed efficace, la cessazione della somministrazione dovesse attribuirsi a mala volontà del Ballanti e dell'Oppi, o, come si pretendeva, ad un capriccio del Borgatti. — Vedemmo già come in realtà andarono le cose: il Ballanti, come ritenne anche la Corte, non cercava di meglio che sbarazzarsi del Borgatti temendo di essersi ingolfato in una speculazione sbagliata, e fu per questo che prese a volo il primo pretesto per allontanarlo da casa sua. Sarebbe quindi inutile l'insistere su questo punto, che fu provato ad evidenza dalle deposizioni testimoniali ed ispecie da quelle dell'illustre avv. Busi fratello al prof. Alessandro. — Passiamo quindi senz'altro al terzo punto della discussione.

C) Esso corrisponde nell'ordine dei fatti all'ultimo periodo che va dall'epoca in cui il Borgatti ebbe lo sfratto da casa Ballanti, fino alla citazione introduttiva del giudizio, e in ordine a questo era a vedersi se, quando pure l'inadempienza fosse stata tutta del Borgatti, pur nondimeno per il contegno tenuto in seguito dalle parti non si

dovesse senz'altro ritenere il contratto siccome tacitamente abbandonato e risolto, sicchè non potesse essere rievocato in vita da una delle parti senza dolo. La discussione su questo punto di diritto fu vivacissima. Sosteneva la difesa dell'Oppi, che non era a confondersi la violazione positiva di una obbligazione, colla non ottenuta liberazione dalla obbligazione stessa per colpa del creditore, il quale nel caso aveva omesso di presentarsi al domicilio dell'Oppi per ritirarvi la somma di L. 100 che egli si teneva pronto a pagare (art. 1249 Codice civile). In altri termini l'Oppi sosteneva che il mancato pagamento delle mensualità pattuite, cioè la sua inadempienza, non dipendeva da colpa sua, ma da quella del Borgatti, il quale aveva omesso di recarsi al suo domicilio per riscuotervi la somma dovutagli. Adduceva poi che per l'articolo 1165 del Cod. civ., in mancanza di patto commissorio espresso, egli non poteva ritenersi moroso e inadempiente fino a che la sua inadempienza non fosse stata dichiarata con pronuncia di giudice, e che in ogni modo egli non poteva essere tenuto a rendersi diligente e ad imporre coattivamente al Borgatti il proprio adempimento coll'offerta reale di cui all'articolo 1259 Codice civile.

Ma giustamente osservò la Corte di Bologna che altro è l'effetto giuridico della pronuncia con cui il giudice dichiara un contratto giudizialmente risolto, altro è il semplice fatto della inadempienza in cui è incorsa la parte: quest' ultima può farsi valere in via di azione, portando in questo caso alla conseguente risoluzione, oppure in via di eccezione di fronte all'inadempiente che reclama la esecuzione di un contratto che egli per primo ha violato.

Se la risoluzione fosse già stata dichiarata dal giudice, la eccezione di inadempiuto contratto non avrebbe approdato ad alcun effetto, mentre essa appunto è stata creata per valersene quando, senza arrivare fino ad agire in risoluzione, si voglia semplicemente resistere alla richiesta di esecuzione per parte di chi non cominciò col mettersi in regola per conto suo. — E per quanto riguardava il mancato adempimento delle formalità di cui all'art. 1249, l'avere cioè omesso il Borgatti di presentarsi alla casa dell'Oppi per riscuotervi le mensualità pattuite, la sentenza stessa ebbe a notare che sarebbe assurdo, ingiurioso ed immorale, il supporre che l'Oppi potesse persistere nel volere mantenere un contratto che nulla gli costava se non il *deposito del de-*

naro nel proprio cassetto, mentre doveva servire al vitto, all'alloggio, al vestiario di chi ne era privo; colla intenzione di eseguirlo sol quando era certo di un profitto non indifferente, ed altri aveva già fornito al Borgatti quanto gli era abbisognato. — Si veniva così a stabilire in linea di fatto che l'Oppi non voleva dare esecuzione al contratto, e l'eccezione della mancanza di formale interpellazione per escludere la inadempienza nell'Oppi perdeva in tale modo ogni valore.

E fu appunto in base a questa interpellazione della volontà dell'Oppi che la Corte bolognese ammise che nel caso il contratto era stato sciolto per tacito consenso delle parti, accogliendo così la tesi validamente sostenuta dalla difesa del Borgatti. — Dedusse il ricorrente nella sua memoria alla Cassazione Romana che la Corte ammettendo lo scioglimento del contratto per tacito consenso violava non solo gli articoli 1236 e 1098 del Cod. civ. i quali non enumerano il tacito consenso tra i modi di estinzione delle obbligazioni, ma bensì anche l'art. 1354, in quanto la convenzione tacita sarebbe necessariamente convenzione presunta, e la prova di una convenzione per presunzioni non è ammissibile nei casi in cui per ragione di valore la legge non ammette la prova testimoniale. — L'argomento è sottile, ed esorbiterebbe certo dai limiti e dagli scopi della nostra trattazione l'indagare se esso sia giuridicamente fondato. Solo accenneremo che nella discussione di questo punto di diritto sorse anche questione per sapere se il contratto interceduto fra l'Oppi e il Borgatti avesse o no a ritenersi come commerciale.

La risposta affermativa non ci sembra dubbia. Se la scrittura portava in favore dell'Oppi una comparticipazione in contratti per loro natura commerciali quali sono le scritture dei Teatri, e disciplinava preventivamente le modalità a cui le dette scritture dovevano informarsi, stipulando la rappresentanza dell'artista presso una determinata agenzia teatrale, e fissando perfino la percentuale della mediazione da pagarsi a quest'ultima, ne viene per conseguenza che il contratto aveva per obbietto l'industria teatrale, e per finalità lo scopo di lucro procacciato partecipando ad imprese, aziende ed agenzie di spettacoli pubblici, ed era perciò indubbiamente soggetto alla legge commerciale.

LA CAUSA PER LA DEMOLIZIONE DEL " POLITEAMA NAZIONALE „ DI ROMA IN CASSAZIONE

Fatto e vicende della causa.

Nell'anno 1893 il sig. Giovanni Scagnetti volendo, in società con Ignazio Cerasa, costruire un teatro in legname su di un'area di via Goito, presentò domanda al sindaco di Roma per essere autorizzato alla costruzione dell'edifizio, e corredò la sua istanza dell'analogo progetto, giusta le prescrizioni del regolamento edilizio.

L'approvazione fu impartita dallo assessore edilizio con la solita clausola della salvezza del diritto dei terzi, e il teatro fu edificato sotto il nome di « Politeama Nazionale ».

Prima di permettersi l'agibilità del teatro, l'autorità di pubblica sicurezza, previo un accesso sul luogo, rilevò che la costruzione fosse manchevole in ordine alla incolumità de' frequentatori, e nominò una commissione di tre architetti con incarico di proporre le modifiche e le aggiunzioni opportune allo scopo anzidetto, le quali suggerite con relazione del 28 agosto 1894 al Ministero dell'interno, furono eseguite dallo Scagnetti che aveva urgente interesse d'affrettare la apertura del teatro.

Le rappresentazioni ebbero principio nel 1° settembre 1894, e dopo alcuni mesi di esercizio la stessa autorità di pubblica sicurezza ordinò la chiusura del teatro, determinata a questo provvedimento dalle gravi apprensioni destate nel pubblico per l'incendio del Circo Adriano ai Prati di Castello, anche esso costruito in legname.

Nè questo primo provvedimento fu creduto sufficiente, imperocchè dietro gli eccitamenti dell'autorità prefettizia, e le proteste dei vicini abitanti e del Ministero del tesoro che ha gli uffici del debito pubblico dirimpetto al teatro, prima la Giunta comunale con deli-

ɔerazione 5 giugno 1895, e poscia il sindaco con ordinanza 7 dello ɜtesso mese ed anno, imposero allo Scagnetti la demolizione del Po-.iteama entro perentorio termine di 10 giorni, qualora non avesse ɔreduto, d'accordo con l'ispettorato edilizio, adottare le misure atte ɜ prevenire ogni pericolo di incendio.

Il reclamo dello Scagnetti contro il decreto di demolizione fu re-ɜpinto dalla Giunta provinciale amministrativa con deliberazione 30 novembre 1885 sul motivo che la ordinanza del sindaco fosse ispirata ɜlla suprema ragione del pubblico interesse, e non a paure imma-ɟinarie, e che l'autorizzazione data dall'ufficio tecnico dovesse rite-nersi atto non perfetto e definitivo, ed in ogni caso revocabile per motivi di ordine pubblico, che escludono ogni ipotesi di diritto acquisito.

Con una seconda ordinanza 28 settembre 1895, lo stesso sindaco di Roma diffidò nuovamente lo Scagnetti di mettere mano alla disposta demolizione nel termine di 3 giorni, ed avendo questi risposto di voler conoscere i lavori e le modifiche ulteriori reputate necessarie allo esercizio del teatro, l'autorità municipale indicava i lavori indispensabili per allontanare ogni pericolo d'incendio.

Sulla negativa dello Scagnetti ad eseguire questi lavori, il sindaco fece demolire tutta la parte in legname del teatro, cioè gli ambulatori, le scale i palchi e simili opere, e lasciò intatta la sola costruzione in muratura.

Lo Scagnetti allora con citazione 2 dicembre 1895 trasse in giudizio davanti il tribunale di Roma il Ministero dell'interno in persona del prefetto, ed il Comune di Roma, e riassunti i fatti di sopra narrati, chiese di dichiararsi illegali, abusivi ed arbitrarii, i provvedimenti di chiusura e demolizione del teatro, e condannarsi solidamente le parti convenute al risarcimento dei danni morali e materiali con sentenza munita di clausola di provvisoria esecuzione. Contro questa istanza, infra le altre eccezioni fu dedotto non avere il tribunale competenza a conoscere della azione proposta, la quale, in ogni caso, non aveva più ragione di esperimentarsi. Il tribunale adito, respinta la eccezione d'incompetenza, dichiarò tenuto il sindaco di Roma ed il Ministero dell'interno al risarcimento dei danni verso lo Scagnetti per gli ordini di chiusura e successiva demolizione del Politeama, e per gli effetti della loro misura ordinò analogo mezzo

d'istruzione. La Corte d'Appello di Roma, pronunziando negli appelli delle parti soccombenti, con sentenza 19-29 dicembre 1896 revocò quella dei primi giudici, dichiarò la incompetenza dell'autorità giudiziaria a conoscere dell'azione proposta dallo Scagnetti con l'atto 2 dicembre 1895, e lo tenne responsabile di tutte le spese di lite.

È degno di nota che nella comparsa conclusionale d'appello lo Scagnetti circoscrisse la sua domanda alla indennità dovutagli per la disposta ed eseguita demolizione del teatro.

I motivi della sentenza della Corte si riassumono sostanzialmente nelle seguenti proposizioni. La lesione di un diritto civile è giuridicamente punibile nel solo caso di atti illegittimi compiuti dall'autorità amministrativa, sia perchè viziosi nella forma, sia perchè emanati fuor delle attribuzioni ad essa attribuite dalla legge.

Solo in quest'ipotesi l'autorità giudiziaria ha potestà di conoscere degli atti amministrativi al limitato effetto del risarcimento dei danni; e nello esercizio di questa sua podestà il giudice ha obbligo di subordinare la sua pronunzia sullo evento del danno allo esame sulla legittimità dell'atto amministrativo, inviscerando nella questione di competenza la indagine di merito in ordine alla decisione del diritto.

Le ordinanze emanate dal sindaco di Roma in questa speciale controversia sono a ritenersi legittime nella sostanza e nella forma; nella prima, perchè giustificata dall'art. 133 della legge comunale e provinciale; nella seconda perchè esprimono i motivi che le informano, a prescindere che nei casi d'urgenza non è necessario il concorso di una forma prestabilita.

Non è lecito davanti al magistrato ordinario discutere il carattere dell'urgenza ritenuto nelle ordinanze, imperocchè questo apprezzamento sia devoluto esclusivamente al criterio insindacabile dall'autorità amministrativa, la quale lo ammette nei suoi diversi gradi e nella sua diversa misura; e dall'altra parte questa urgenza nella specie risulta dimostrata per i continui reclami degli abitanti vicini e per lo incendio avvenuto in altro consimile teatro ai Prati di Castello, che presentava gli istessi difetti di costruzione.

Riconosciuta la legittimità degli atti amministrativi, si manifesta giuridicamente assurda la dimanda per il risarcimento dei danni, i quali non possono avere ammissione pel fatto che l'apertura dello esercizio era stata superiormente autorizzata, in quanto che questa

autorizzazione fosse di sua natura revocabile di fronte all'art. 133 della legge comunale e provinciale, ed in quanto che per aversi diritto al risarcimento del danno, non basti l'assenza di ogni colpa nella parte danneggiata, ma si richieda altresì che il danno medesimo sia avvenuto per colpa altrui, e questo estremo sia escluso dall'atto legittimamente compiuto.

Da ultimo, per sostenersi il diritto alla indennità non giova far ricorso alle disposizioni di legge in tema di espropriazione per pubblica utilità, stantechè esse non abbiano applicazione di fronte ad un atto legittimo, compiuto con potestà e diritto d'impero, e diretto alla rimozione di un fatto costituente un pericolo per la salute e per la sicurezza pubblica.

Le garanzie attribuite nel primo caso al diritto di proprietà vengono meno nel secondo, che protegge una pubblica necessità, ed in esso alla esistenza di un vero e proprio diritto civile si sostituisce un semplice interesse improponibile davanti l'autorità giudiziaria. Questo, in sostanza, il ragionamento della Corte. — Dalla sua sentenza ricorse in Cassazione lo Scagnetti, adducendo anzitutto che le succitate ordinanze rivelavano apertamente che un pericolo reale ed urgente non esisteva, venendo così meno il fondamento giuridico richiesto alla loro legalità dall'art. 133 della legge comunale e provinciale; in secondo luogo poi che non potea disconoscersi il diritto alla indennità per l'avvenuta demolizione, in quanto la costruzione del teatro era stata fatta uniformandosi ai regolamenti e colla approvazione della competente autorità.

La Corte di Cassazione di Roma, con sentenza in data 12 aprile 1899, accogliendo pienamente le ragioni dello Scagnetti, cassava la sentenza della Corte d'Appello di Roma, e stabiliva il diritto dello Scagnetti a conseguire il risarcimento dei danni per l'avvenuta demolizione del Politeama Nazionale, lasciando al magistrato di rinvio il decidere se a tale risarcimento fossero tenuti il Comune di Roma o il Ministero dell'Interno, o entrambe queste due amministrazioni.

***

Esorbiterebbe e dai limiti e dagli scopi di questo lavoro, il trattare estesamente la nuova ed elegante questione presentatasi alla

Corte Suprema, in quanto riguarda solo incidentalmente i teatri. Ci limiteremo quindi a riassumere i motivi su cui essa basò la sua decisione. Notò anzitutto che il principio ammesso dalla sentenza della Corte di Appello, che cioè essendo le ordinanze emesse dal sindaco di Roma legittime nella sostanza e nella forma era impossibile di fronte ad esse la lesione di un diritto civile, e la conseguente dimanda per risarcimento dei danni, non potea nel caso trovare applicazione, in quanto le speciali condizioni di fatto e di diritto dimostravano una sostanziale diversità tra la causa Scagnetti e le altre nelle quali il principio accennato di sopra ebbe costante applicazione.

Rilevato poi come la costruzione del Politeama Adriano era stata eseguita su analogo progetto redatto secondo il regolamento edilizio, e che le modificazioni più tardi consigliate erano state attuate dallo Scagnetti, la Corte Suprema osservò che da queste condizioni di fatto non potea dubitarsi che il diritto di proprietà in ordine al Politeama Nazionale era stato creato e costruito sotto la tutela e l'indirizzo della pubblica autorità, e che perciò il medesimo potea dirsi perfetto anche di fronte alla limitazione contenuta nell'art. 436 del Codice civile (1), imperocchè l'uso e il godimento della proprietà furono preventivamente coordinati alle leggi e regolamenti in vigore.

« Non si nega, osservò poi la Corte Suprema, all'autorità ammi-
« nistrativa la potestà di emettere nuovi provvedimenti qualora avesse
« conosciuto che le condizioni del teatro non garantissero da ogni pe-
« ricolo i frequentatori del Politeama e i vicini edifizi; ma non è men
« certo che lo esercizio di questo potere, specialmente se spinto sino
« alla chiusura e parziale distruzione del teatro, importi la violazione
« di un diritto protetto da una legge positiva e quindi deducibile da-
« vanti l'autorità giudiziaria. La chiusura e la successiva distruzione
« del teatro non furono, siccome di sopra fu osservato, la conseguenza
« di un uso vietato dalle leggi e dai regolamenti, ma di un progetto
« tardivamente riconosciuto vizioso, od almeno insufficiente per tutelare
« il pubblico intereresse, sicchè nel caso speciale di questa lite non si

(1) Art. 436: La proprietà è il diritto di godere e disporre delle cose nella maniera più assoluta, purchè non se ne faccia un uso vietato dalle leggi e dai *regolamenti.*

« impone quella limitazione del diritto di proprietà sancita dall'art. 436
« del Cod. civ., ma prevale la garanzia giuridica di una proprietà pri-
« vata, la quale, nata e costituita sotto l'immediato indirizzo dell'au-
« torità amministrativa, invoca a suo favore le disposizioni contenute
« nell'art. 438 dello stesso Cod. civ. e nell'art. 7 della legge 20 marzo
« 1865. Al cittadino che nei casi ordinari chiede il risarcimento dei
« danni contro un atto legittimo della pubblica amministrazione, per
« effetto del quale il suo diritto di proprietà sia stato limitato nel suo
« godimento, giustamente si oppone la non proponibilità di questa di-
« manda imperocchè nello stesso titolo giudiziale, ossia nella legge
« civile, invocata a protezione del diritto che si pretende leso, sta vir-
« tualmente la ragione che sottrae la dimanda alla cognizione del-
« l'autorità giudiziaria.

« Per contrario nella causa attuale lo Scagnetti deduce un diritto
« di proprietà non soltanto fondato sopra la legge comune, ma più an-
« cora costituito in conseguenza di atti e prescrizioni della pubblica
« amministrazione, e la sua azione, contro cui non può sollevarsi l'osta-
« colo derivante dall'art. 436 Cod. civ. o dalla necessaria divisione dei
« poteri dello Stato, deve necessariamente svolgersi davanti quella giu-
« risdizione ordinaria, che conosce delle cause, nelle quali si faccia
« questione di un diritto civile ».

BIGLIETTI DI FAVORE

Il direttore di un giornale di Mons riceveva in cambio di inserzioni un servizio di *baignoires* al teatro locale.

Qualche tempo dopo, il direttore del teatro, malcontento della critica del giornale, volle ritirare la sua *baignoire* e sostituirla con due semplici biglietti di ingresso: il direttore del giornale si rifiutò, quindi la causa.

Il tribunale di Mons, dopo avere notato che i biglietti che un direttore di teatro rimette in cambio di una pubblicità qualsiasi debbono essere considerati come un pagamento e non come un regalo, decise che la convenzione che è legge tra le parti, non potea essere denunciata nel corso della stagione teatrale incominciata, « chè, disse la sentenza, non si può supporre che un critico d'arte alieni la sua libertà, la sua indipendenza, e venda la sua penna ».

Il direttore fu perciò condannato a restituire la *baignoire* al richiedente.

***

La sentenza si presta a molte considerazioni, sia dal punto di vista pratico, sia dal punto di vista giuridico.

Non concordiamo pienamente con essa là dove asserisce che la voce « favore », parlandosi di biglietti di teatro, è impropria e male applicata. Questo è vero certamente quando il rilascio dei biglietti rappresenti un corrispettivo di prestazioni di qualsiasi natura, ma non già allora che i biglietti siano concessi, come avviene comunemente, a persone amiche degli attori, o degli autori, ai loro parenti ecc. Nel primo caso ci troviamo di fronte ad un vero e proprio contratto bilaterale in quanto una prestazione trova la sua causa nell'altra, ed esula quindi il concetto, della *gratuità,* rendendosi così certamente impropria le dominazioni di *biglietti di favore.*

Nel secondo caso invece, che è il più comune, non si può parlare di un contratto bilaterale mancando un obbligo preciso, contrattuale

in chi riceve il biglietto verso l'impresario che glie lo rilascia, ma si tratta di una vera e propria donazione.

Non per questo però mutano le conseguenze giuridiche che dal rilascio del biglietto derivano nei riguardi dell'impresario: si tratti di contratto bilaterale o di donazione, i diritti inerenti al *biglietto di favore* in genere passano in ogni modo in chi ne diventa possessore indipendentemente dall'indole del contratto che è causa del loro rilascio. Perciò non potrebbe l'impresario revocare la donazione fatta, dichiarando ad es., come è avvenuto talora, che alla porta non si ricevano i biglietti di favore: la donazione, una volta accettata, non può più essere revocata se non per le cause autorizzate dalla legge, o per comune consenso delle parti, e la dichiarazione unilaterale dell'impresario, dopo che la accettazione del biglietto ha avuto luogo, non può quindi aver forza di risolvere quel contratto cui l'accettazione stessa ha dato luogo.

***

Ma venendo più precisamente ad esaminare il caso deciso dal Tribunale di Mons, ci sembra in ogni modo che meriti plauso la sua sentenza, in quanto fece una retta applicazione dei principî giuridici regolatori dei contratti. Da una parte il direttore di un giornale si era obbligato verso il direttore del teatro per delle inserzioni; questi alla sua volta aveva concesso una *baignoire*: il contratto si era quindi perfezionato, nè avrebbe potuto scioglierlo che il comune consenso o una grave inadempienza delle parti. Il direttore del teatro credette di trovare questa inadempienza nel fatto che il giornale faceva una critica un po' severa agli spettacoli; ma è ovvio osservare che simile pretesto non poteva valere a risolvere il contratto, in quanto la critica del giornale non aveva nessuna relazione colle prestazioni scambievoli delle parti, che perciò rimanevano inalterate. È ovvio d'altra parte il notare che il direttore del giornale non poteva aver inteso di vincolare la libertà di opinione dei suoi collaboratori per una misera *baignoire* di un teatro.

***

Ma poniamo il caso che il biglietto di favore invece che al direttore di un giornale in cambio di inserzioni, fosse rilasciato ad un

critico d'arte: potrebbe l'impresario dichiarare di non accettarlo, perchè il critico ha dato un giudizio sfavorevole degli spettacoli?

No, certamente, perchè, o si ammette che nei patti taciti o ospressi del contratto fosse sottintesa la condizione che il critico avesse ben giudicato degli spettacoli qualunque fosse stato il loro valore artistico, ed allora il contratto è nullo in quanto una simile condizione è illecita perchè contraria a quella libertà di opinioni che forma un diritto inalienabile dell'uomo; o non si ammette che la condizione in parola fosse inerente al contratto e allora il giudizio del critico non può avere influenza su di esso.

Ma che è a dirsi nel silenzio delle parti?

Dovendosi sempre interpretare i contratti nel senso che essi abbiano effetto, piuttosto che in quello che non ne abbiano alcuno, è giocoforza ritenere che il critico conservi anche dopo il rilascio dei biglietti di favore piena ed intera la sua libertà di giudizio, e che perciò una critica sfavorevole da parte sua non possa mai dar luogo alla revoca del biglietto.

Questa soluzione giuridica si presenta senza dubbio la più spontanea ed appare anche a prima vista inoppugnabile. — Senonchè considerando più attentamente la *causa* che dà luogo nel caso del critico al rilascio del biglietto, ognuno è indotto facilmente a ravvisarla nella *pubblicità* che l'impresa si ripromette dall'opera del critico, pubblicità che richiamando agli spettacoli un maggior contingente di pubblico le arreca non lievi vantaggi.

Una causa diversa, a dire il vero, non potrebbe ammettersi.

Sarebbe inutile l'osservare che è la consuetudine che conferisce ai critici il diritto di ingresso libero, poichè questa non arriva indubbiamente a costituire in loro favore un vero e proprio *diritto* protetto dalla legge, chè infatti non potrebbe il critico non ammesso gratuitamente al teatro, agire giudizialmente verso l'impresario che gli oppose un rifiuto.

Nè si potrebbe addurre che la stampa, rappresentando il pubblico in generale, ha come questo il diritto di giudicare gli spettacoli, poichè ciò che conferisce al pubblico il diritto di approvare o di disapprovare lo spettacolo è il pagamento del biglietto di ingresso, pagamento che nel caso del critico manca.

La questione è ardua più di quello che di primo acchito possa sembrare.

Certo è che quando si voglia riconoscere, come noi ammettiamo, che la contro prestazione a cui il giornalista è tenuto per l'ingresso libero che gli viene accordato, consista nella *pubblicità,* non potrebbe a tutto rigore parlarsi di irrevocabilità in ogni caso dell'ingresso stesso, in quanto la revoca potrebbe indubbiamente essere ammessa qualora il critico non parlasse affatto nel suo giornale degli spettacoli. Ma che è a dirsi nel caso in cui il critico faccia nel suo giornale apprezzamenti sugli spettacoli svantaggiosi all'impresa? Il caso è più grave del precedente; qui non si tratta semplicemente di *mancata pubblicità*, ma di una *pubblicità dannosa*: almeno il ritiro del permesso di ingresso libero non potrebbe quindi negarsi. Ma bisogna distinguere critica da critica.

Non parliamo della critica fatta in mala fede, col solo scopo di nuocere, chè questa può dar luogo ad un'azione per risarcimento dei danni in vantaggio dell'impresario; ma venendo alla critica seria, coscienziosa se non possiamo disconoscere nel critico il diritto di giudicare obbiettivamente dello spettacolo e degli attori, pur tuttavia per le esposte considerazioni ci è giocoforza ammettere sia dovere del giornalista se non giuridico, certo imposto dalle regole della delicatezza, l'astenersi da una severità di giudizio tale che possa compromettere gli interessi degli attori e dell'impresa.

La questione, come osservammo, è delicata, nè pretendiamo certamente di averla risolta. Ci sembra in ogni modo che solo col pagamento del biglietto di ingresso, il giornalista possa togliersi da questa *situazione*, diremo così, *incerta,* perchè solo il pagamento del biglietto d'ingresso può accordargli il diritto di fare una critica spassionata ed indipendente.

Bologna, luglio 1900.

NICOLA TABANELLI.

RECENSIONI

Storia.

F. BRENDEL, Storia della musica in Italia, Germania e Francia da Palestrina a Wagner. Riduzione dal tedesco di Maria Ettlinger-Fano. — Genova, 1900. A. Donath.

Il libro del Brendel comparve nel 1852. Vi stava ordinato un corso di 22 lezioni tenuto due anni prima a Lipsia dal rinomato professore di storia e di estetica musicale. Si fecero poi altre ristampe, e noi crediamo che alla odierna *riduzione* abbia servito quella riveduta da Fritz Ludwig Rudolf Stade (VI, 1879). Fétis dice che « au point de vue des recherches et des développements de « l'art dans ses principes et dans ses formes, cet ouvrage est de « peu de valeur: à vrai dire ce n'est qu'un résumé de ce qui a « été écrit antérieurement sur le même sujet; mais les huit der- « nières leçons peuvent être considérées comme le manifeste des « opinions du professeur, concernant les transformations de la mu- « sique depuis le milieu du dix-huitième siècle jusqu'au milieu du « dix-neuvième ».

Non conosciamo l'edizione originale, e quindi non siamo in grado di rilevare quanto vi abbia aggiunto lo Stade e quale sia stato il lavoro dell'egregia *riduttrice*, che oggi presenta l'opera del Brendel ai lettori italiani. Ma alcuni periodi dell'*Introduzione* dimostrano chiaramente che la critica del dottissimo Fétis è proprio fatta a sproposito. Il Brendel avverte: « Non è per l'artista che scrivo, ma « per il pubblico colto, per gli amici ed ammiratori della musica. « Sarà quindi mia cura di escludere quanto potrebbe interessare « il musicista soltanto ..... Mio scopo è di esporre il progresso dei « fatti nel modo più chiaro e semplice, sì che riesca poi facile rias- « sumerli con un solo sguardo, e formarsi un giudizio chiaro ed « imparziale dell'importanza relativa delle diverse epoche..... Vorrei

« inoltre mettere in evidenza i rapporti fra lo sviluppo della mu-
« sica e il progresso intellettuale in genere, mostrare come essa
« pure dipenda dalle grandi forze che reggono il mondo..... Questo
« programma restringe singolarmente il mio campo d'azione, e non
« vorrei certo usurpare quello dei veri storici, che con tanto zelo
« e tanta dottrina stanno compilando opere che il mio libro non
« pretende certo di sostituire ».

Tali dunque gl'intendimenti dell'autore, e, a nostro avviso, non v'ha dubbio che il contenuto del libro ad essi non corrisponda. Naturalmente vi sono omissioni che la critica moderna non accetta, esposizioni di fatti che indagini recenti hanno messo sotto nuova luce, giudizî che un esame diretto, non ossequente alle tradizioni, seppe rettificare.

Ma devo osservare pur troppo che in quanto concerne l'arte italiana, specialmente nella seconda metà del secolo XIX, la *riduzione* presente è ridicola addirittura.

Lasciando pure da parte che Rossini « ha segnato un regresso « anzichè un progresso », e che « la tendenza di accoppiare una « musica qualunque ad un libretto qualunque si accentuò più che « mai con Bellini e Donizetti », *senz'altro!*, si è creduto di far apparire moderna la storia del Brendel riguardo l'Italia col citare semplicemente, dopo Verdi, Boito « per il suo *Mefistofele* », Ponchielli « nel campo della musica orchestrale », Sgambati come pianista e Busoni come clarinettista, *senz'altro!!*

Nel suo complesso però la *Storia della musica* del Brendel soddisfa, piace, dirò anzi seduce spesso per le vedute originali dell'autore; ed io credo che sarà letta con profitto dai nostri musicisti in aggiunta ai *Manuali* dell'Untersteiner e del Bonaventura che, sebbene molto compendiosi, risultano più conformi all'indirizzo odierno degli studî storico-musicali. O. C.

LUIGI NERETTI, Due conferenze musicali. — Firenze, 1900. Tipografia Cooperativa.

Ripetiamo ancora una volta l'avviso che fu detto e ridetto, e che non si vuole ascoltare: il materiale accettabile per la conferenza diventa affatto insufficiente per il libro se è troppo tenue il concetto che lo informa. Pel signor Neretti *I celebri musicisti morti prematuramente* sono il pretesto per ricordare molto sommariamente Pergolesi, Mozart, Weber, Schubert, Mendelssohn, Schumann, Chopin, Bellini e Bizet come musicisti, e per concludere, anzi per non concludere: « ..... ora dovrei fare della scienza psicologica e fisiologica, « per ricercare le cause concomitanti della morte prematura dei « grandi, dei quali troppo modestamente ho parlato, ma mi guar- « derò bene dal farlo ».

Proprio così!

Migliore argomento s'era proposto il Neretti trattando *Dell'opera in musica francese e dei maestri italiani.* Ma anche questo è svolto in guisa consimile: l'autore non raccolse che notizie succinte, troppo succinte, sopra un periodo di storia musicale oggidì posto in pienissima luce. Devo però riconoscere che egli avverte il lettore: « Non dico cose nuove, nè fo della critica nuova; narro alla buona, dando ai fatti ordine e legame », mentre apparisce evidente la povertà delle fonti a cui attinse nelle parole: « Anzi, poichè i biografi « e gli storici musicali — anco i migliori — non offrono sicurezza « di notizie, temo di essere incorso in qualche errore ». E dopo tutto questo aggiunge che « ha pubblicato questi due lavoretti perchè « la storia della musica, sia generale che particolare, è conosciuta « poco ». Non c'è che dire: le due conferenze musicali del signor Neretti lo provano abbastanza! O. C.

Prof. E. FAUSTINI-FASINI, G. B. Pergolesi attraverso i suoi biografi e le sue opere. **Nuovi contributi corredati da varî documenti sin ora inediti. — Milano, 1900. Ricordi.**

Felice pensiero ebbe la casa editrice Ricordi nel riunire in volume le note del Prof. Faustini-Fasini sul Pergolesi, già apparse nella *Gazzetta Musicale di Milano* 1899-1900. Lavori consimili male si adattano alla stampa periodica: spezzati qua e là per lunghi mesi fra scritti che hanno la vita di un giorno, passano troppo spesso fuori di vista e non sono utilizzati per la storia dell'arte italiana. Sotto la forma di libro invece s'impongono a chiunque segue con interesse l'odierna nostra attività nel campo degli studî critico-storici.

Non esito d'asserire che su Gio. Battista Pergolesi le ricerche del Prof. Faustini-Fasini non potevano essere più accurate: quanto si riferisce alla sua vita ed alle sue opere egli ha saputo scoprire con diligenza appassionata, correggendo errori ed apprezzamenti in cui erano caduti i precedenti biografi del geniale compositore della *Serva padrona* e dello *Stabat.*

Regna però sempre il mistero sugli amori del Pergolesi con Maria Spinelli, perchè alla gentile leggenda che ci riferì il Florimo, senza citare esattamente la fonte da cui gli pervenne, mancano i dati necessarî per dimostrarne l'autenticità.

Circa le opere l'autore ha trovato ricordo di una composizione ignota del grande musicista, l'oratorio *La morte di San Giuseppe,* eseguito, certo non per la prima volta, in Sinigaglia l'anno 1741; di esso alcune parti d'orchestra, incomplete però, che si conservano nell'Archivio della Casa Monumentale dei Girolamini in Napoli, provano non trattarsi, come taluno credette, di un raffazzonamento

allestito coll'adattare musica del Pergolesi alle parole di un poeta ignoto, ma bensì di un lavoro originale.

Auguriamo che la nostra letteratura musicale si arricchisca presto di altri libri per opera del Prof. Faustini-Fasini; al quale ci permettiamo di dare un suggerimento per la maggiore spigliatezza cui desidereremmo fossero informati i suoi scritti. Sta bene rettificare gli sbagli altrui, ma è proprio inutile perdere il filo del discorso per sfondare porte aperte; mi spiegherò meglio: certe melensaggini di storici da strapazzo e di denigratori della musica italiana per sistema, o per ristrettezza di mente, non vanno discusse. O. C.

SOUBIES ALBERT, Histoire de la musique. Belgique. Des origines au XIXe siècle. 1 vol. in-16°. — Paris. Lib. des Bibliophiles.

Con costanza e diligenza continua il Soubies a pubblicare i suoi studi di storia musicale, ed ora ci dà il volumetto sul Belgio, che comprende la storia musicale dalle origini fino agli inizi del secolo XIX.

Prima dell'avvento dei maestri fiamminghi, l'arte musicale trascorreva il suo periodo infantile: dopo il loro passaggio, che durò ininterrotto per quasi due secoli, lasciando tracce profonde in tutti i paesi d'Europa, la musica si trova provvista di tutti i suoi organi essenziali.

Questi maestri stabilirono le fondamenta solide, indistruttibili, del meraviglioso edificio, che non cessò, in seguito di crescere e di adornarsi sontuosamente.

Ma è appunto in causa dell'eccellenza loro che noi crediamo importante in una storia musicale di far bene intendere il loro carattere specifico e di spiegare quindi in qual modo ed in quale proporzione essi influenzarono la musica degli altri paesi.

Le caratteristiche, in altri termini, tecnico-estetiche della musica belga, noi vorremmo conoscere: e se per la povertà ed uniformità dei mezzi usati nei primi secoli, questa personalità collettiva mal può rintracciarsi, se pure esiste, non così deve dirsi dei secoli posteriori e specialmente del secolo XVIII in cui le caratteristiche delle singole nazioni sono nelle loro arti, così chiaramente delineate.

Questo il solo appunto che ci permettiamo fare alle diligenti ricerche del signor Soubies: che del resto non hanno preteso soverchie.

Il libretto del Soubies infatti è ben lontano dal voler gareggiare colle ricerche speciali dei Brenet, dei Menil, Burbure, Bergmans, ecc., alle quali unicamente si presta la discussione e il lavoro minuto di confronto: il suo scritto è destinato principalmente a dare i risultati generali, e presentarli in modo sommario sotto forma concisa

e facilmente comprensibile: esso si limita ad un quadro d'insieme che permette ai lettori di comprendere principalmente l'importanza dei compositori Fiamminghi, ed il posto ch'essi hanno tenuto nella storia dell'arte durante i secoli XV e XVI. G. B.

PAUL RUNGE, Die Lieder und Melodien der Geissler des Jahres 1349 nach der Aufzeichnung Hugo's von Reutlingen. Nebst einer Abhandlung über die italienischen Geisslerlieder von Dr. phil. Heinrich Schneegans, Professor an der Universität Erlangen, und einem Beitrage *Zur Geschichte der deutschen und niederländischen Geissler* von Dr. phil. Heino Pfannenschmid Kaiserl. Archivdirector und Archivrath zu Colmar i. C. — Un vol. in-4°, di pagg. 231. — Leipzig, 1900. Druck von Breitkopf und Härtel.

Questo libro comprende tre differenti studi, i quali però si completano a vicenda, sulla storia, le canzoni e le melodie dei Flagellanti italiani, tedeschi e olandesi. I tre autori su nominati si sono divisi il lavoro. Paul Runge ha trattato delle canzoni e delle melodie dei Flagellanti dell'anno 1349, secondo la cronaca e la notazione di Ugo di Reutlinga. Il Dr. Enrico Schneegans ha scritto una dissertazione sopra le canzoni dei Flagellanti italiani. Il Dr. Heino Pfannenschmid vien terzo con un contributo alla storia dei Flagellanti tedeschi e olandesi. Ognuno d'essi ha svolto giustamente la parte che gli spettava. In complesso questi tre scritti costituiscono un lavoro della più grande importanza storica e musicale ancora. Poichè, se nel primo caso si sono non soltanto confermati ma anche scoperti nuovi fatti intorno alla fraternità dei Flagellanti, che ebbe tanta parte nell'avvenire della idea riformatrice religiosa, come p. e. nei fatti dell'anno della peste, il 1349; nel secondo caso, cioè musicalmente parlando, si tratta della rivelazione di canti e di melodie popolari e di studi sulla notazione musicale medioevale, sui neumi e sulla musica mensurale, studi quanto mai ben fatti ed utili alla scienza.

Le ricerche del Runge si aggirano intorno ad un manoscritto della Biblioteca Imperiale di Pietroburgo (Cod. lat. membr. XIV, N.°6) il quale contiene una cronaca latina autografa di Ugo Spechtshart. È dessa una estesa notizia sui costumi dei Flagellanti dell'anno 1349, senza riferirsi ad un determinato luogo, per ciò una notizia d'indole più generale in confronto di quelle speciali di altri cronisti.

Ugo Spechtshart, sia detto fra parentesi, è nominato dal suo luogo di nascita comunemente Ugo di Reutlinga. Vi nacque nel 1285 o 1286 e vi morì nel 1359 o 1360. La sua cronaca, per lungo tempo creduta scomparsa, è concepita in esametri latini, i quali, nella maggior parte, hanno rime interne e finali. Le canzoni dei Flagellanti, sempre cantate in musica, sono scritte in tedesco; le annotazioni invece sono in latino ed in prosa.

La descrizione del Codice precede il rimarchevole studio del Runge sulle canzoni; ed io non posso dire più di questo, cioè che essa è opera

diligentissima ed erudita non solo per ciò che riguarda la conoscenza dell'epoca, ma anche per le cognizioni che se ne rilevano sulle leggi metriche ed i raffronti con opere della specie e con gli studi che gli scienziati vi hanno speso attorno, sia nella parte letteraria che nella parte musicale. Si tratta delle melodie scritte per i canti penitenziali e i canti di pellegrinaggio, dei quali si servirono i Flagellanti, conosciuti quali testi per ripetute pubblicazioni, ma ignoti come melodie. E sono le melodie trascritte da Hugo di Reutlinga che oggi vengono in luce per la prima volta. È interessante il poter accertare che le melodie delle canzoni, che i Flagellanti cantavano peregrinando da luogo a luogo, erano già note e non furono essi che le inventarono. Un canto dei Crociati *In gottes namen faren wir*, le cui traccie, afferma il Runge, si possono rinvenire al 12° secolo e che egli dice di conoscere in due opposte concezioni del 16° secolo, trovasi, come il Runge ben saprà, anche nei *Codici Tridentini* fra le canzoni testè edite nel settimo volume dei *Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich.*

Il Runge si è ancora dimostrato critico di vaglia nello studio del carattere e della forma epica e lirica delle canzoni. E sul loro carattere popolare ha giustamente insistito, come sul ritmo poetico e musicale delle così dette *Prose.* « Con ciò (egli dice) che esse appartengono al canto chiesastico, originate da antiche melodie di *Kirie* ed *Alleluja*, le canzoni dei Flagellanti hanno comune l'altro elemento popolare della ripetizione a guisa di ritornello. Vi si ripetono singole linee o esclamazioni intermedie ».

Così questo è anche uno studio delle relazioni che alcuno di questi canti contrae coi canti medioevali della Chiesa, canti multiformi e regolati da norme e consuetudini speciali; è uno studio sulla canzone antica e sulla maniera popolare, quanto al suo ritmo, nel passaggio dalla poesia latina alla poesia volgare. D'altra parte esso è anche una ricerca sulle sacre canzoni popolari dei Flagellanti, nate dai *tropi* e dalle *prose* divenute *Kirie.*

Nella speciale parte della notazione musicale le osservazioni del Runge non si spingono molto innanzi.

Egli si limita a notare le figure neumatiche, i segni d'esecuzione che s'incontrano e i casi in cui la propria neumazione si altera nello stesso codice di Ugo.

Ma, io lo ripeto, l'acquisizione vera, nuova ed importantissima consiste nella musica delle canzoni, la quale conferma le nostre cognizioni teoriche, ma segna ancora una nuova via per rintracciare l'origine dei canti tedeschi dei secoli posteriori, le circostanze e l'epoca della loro immigrazione presso altri popoli e il fondo dell'arte musicale moderna.

La forma delle canzoni è quella del corale, a pause o *corone* periodiche. È un succedersi di melodie affatto piacevoli, sensate e musicalmente importanti. Notevole è lo spunto di una di esse, il quale è precisamente lo spunto dell'inno imperiale austriaco. Questo alla sua volta, come il Runge saprà certamente, è preso da una canzone popolare croata. Ciò ha dimostrato l'Hadow nel suo libro *Haydn a Croatian composer*. Chi sa in seguito a quali passaggi e tramutamenti da popolo a popolo l'antica canzone dei Flagellanti, certamente trovata, sentita, in origine, in bocca a popolani tedeschi, sarà stata udita in quella determinata forma da Haydn, il quale, in seguito a cambiamenti non significanti, la trasportò in un suo *quartetto* e finalmente ne fece la musica dell'inno imperiale austriaco. Oh la potenza e la resistenza dei canti popolari. Anche in Italia tutto un tesoro di canti del popolo giace sepolto sotto le rovine di una civiltà musicale idiota. Chi lo scoprirà sarà il grande, l'incomparabile benemerito dell'arte.

Grazie al Runge, le nostre cognizioni sulla parte musicale dell'attività dei poeti medioevali tedeschi sono aumentate, poichè è questa parte che ora viene data in luce, ed essa riflette realmente un tesoro di antiche melodie, sulle quali gli studi dei musicisti possono raccogliersi con profitto nuovo e generale.

Ecco dunque una fonte di cultura musicale, a cui l'arte nuova dovrà gran parte della sua vita e del suo indirizzo. Le cognizioni letterarie storiche e musicali del Runge dovranno però essere completate con un esame estetico della musica, il quale gioverà ad estrinsecare la materia propriamente artistica insita in queste canzoni e darà a noi la somma dei risultati musicali pratici più tardi.

Così la scienza in Germania, per opera di eletti cultori, provvede a sè e all'arte insieme.

Lo studio dello Schneegans, che segue, è un pregevole contributo alla storia delle canzoni dei Flagellanti in Italia. E siccome è noto quanta parte questi canti o *Laudi* avessero nello sviluppo di specie musicali sacre, profane o miste nel secolo XVI e XVII, così è con alto interesse che noi seguiamo le traccie della origine loro, la quale meglio ce ne fa comprendere la forma ed il carattere.

Il movimento dei Flagellanti ebbe origine nell'Umbria. Da Perugia partirono le prime schiere di cotesti penitenti e di là si sparsero per tutta la penisola; poi passarono le alpi.

L'Italia si trovava, nel 1258, in una disperata condizione. Le lotte dei Guelfi e Ghibellini, i secoli di discordia fra Chiesa e imperialismo, la terribile fame e le epidemie avevano gettato lo spavento e l'eccitamento nella popolazione. La voce del frate Pietro Fasani, il

primo dei Flagellanti, trovò un terreno adatto. Molti uomini seguirono il suo esempio, fecero grandi penitenze e si raccolsero intorno a lui in una società numerosa di laici che prese il nome di *Disciplinati di Gesù Cristo*; si flagellavano in ricordo della passione del Salvatore.

Dette compagnie si moltiplicarono in breve e assunsero il nome di *Flagellanti, Disciplinati, Battuti* e anche *Scopatori* (da scopa, disciplina di verghe). Cantavano *Laudi*, davano rappresentazioni drammatiche magnificanti i principî del Cristianesimo; i loro adepti si invitavano vicendevolmente a far penitenza e stimolavano il popolo ad imitarli. Più tardi queste compagnie si sparsero anche in Germania e nel 1349 il moto dei Flagellanti precisamente in Germania ed in Olanda fu imponente. Il concetto che mosse queste confraternite fu di placare col sacrificio Dio offeso dai grandi peccati. Il flagellarsi cade sotto questo concetto del sacrificio.

Ma lo studio dello Schneegans s'aggira propriamente intorno alle *Laudi* di queste compagnie chiamate diversamente a seconda delle diverse regioni italiane, *fraternite, compagnie, scole*. La *Lauda* pare prima riferirsi alla Vergine. Una compagnia a Firenze è fondata, nel 1183, col nome di *Laudesi di Santa Maria;* così nel medesimo anno avviene a Bologna colla *Confraternita dei servi di Maria*. L'A., riferendosi sempre alla origine della *laude*, ricorda ancora le prediche di Raniero Fasani e quelle anteriori del 1233, l'anno dell'*Alleluia*, in cui il popolo, raccogliendosi attorno ai predicatori, i frati Giovanni di Vicenza e Benedetto di Umbria, moveva in processioni cantando devote canzoni. Si noti che le laudi di Benedetto cominciavano colle parole: *Laudato et benedetto et glorificato sia lo Padre*.

La più antica forma di *lauda* conservata, opina l'A., esser quella del *Cantico del sole* di S. Francesco d'Assisi († 1226), le cui aspirazioni sono identiche a quelle dei Flagellanti: invito alla pace, e alla penitenza, aspirazioni originate nel popolo, che escono poscia fuori dell'organizzazione costituita della Chiesa e, in parte, a questa si oppongono. Le laudi cantate dalle schiere de' Flagellanti furono numerose e note dovunque; lo Schneegans ne da un prospetto di 300 circa viste da lui in codici e stampe. E ne comincia qui lo studio commentandone alcune di Iacopone da Todi, cioè del più celebre scrittore di tali poesie. Poscia egli affaccia le proprie canzoni dei Flagellanti, le quali, in confronto colle tedesche, benchè assai più numerose, non si riferiscono che eccezionalmente, solo poche, all'atto o alla procedura della flagellazione ed alla penitenza. Mantengono esse forma lirica, epica e anche drammatica (alcune han

forma di dialogo). E qui segue il commento di molte di queste canzoni, p. e. di quelle provenienti dell'Umbria nel 13 sec. di quelle della compagnia piemontese, bergamasca, cortonese *dei Servi di Bologna*, dei *Disciplinati* di Pieve del Cadore, di Gubbio e d'Assisi, o delle *Laudi drammatiche dei Disciplinati di Siena*, di Borgo S. Sepolcro e Pesaro, o delle *Laudi fiorentine*, dei *Bianchi* di Siena, di Aquila; tutte riferentesi al 13° e 14° secolo. E di alcune di queste laudi bellissime lo Schneegans riproduce il testo poetico intero, facendo appunto notare la lor forma diversa, epica, lirica e drammatica.

Mi sembra che la *laude* segua la stessa sorte della *epistola*, sorte che è comune alla poesia di qualsiasi altra epoca, e da narrativa diventi lirica e poscia drammatica. La fantasia dei laudisti è molta; dove essa più si scapriccia è nelle laudi alla Vergine.

Questo studio, pur molto interessante, diligentissimo e denso di erudizione, dovrebbe completarsi con la parte della musica. Ma, fatta qualche rara eccezione, e forse colla sola eccezione di un *Codice Cortonese* che contiene note musicali su la ripresa e la prima strofa di ogni laude, non so che di musica sian rimaste le traccie scritte o che queste potrebbero seguirsi da eruditi speciali. Ciò sarebbe bene importante per la storia della nostra musica e per approfondire l'indole e il carattere primitivo dei nostri canti popolari italiani, in cui è fonte sicura, unica e perenne di arte. Le laudi musicali italiane del '500 sono fatte con qualche arte; ma non è arte popolare; è bensì musica che i compositori tolsero dalla loro mente. Sono composizioni fra le meno importanti dell'epoca. Forse consultando qualche codice del 13° e 14° secolo è possibile rinvenire i segni di notazione musicale. Le musiche delle antiche laudi italiane se apparissero un giorno, come si son potute conoscere e ridurre quelle delle *laudi* tedesche, certo in condizioni differenti dalle nostre, si potrebbero, dal confronto, trarre conseguenze la cui importanza oggi non è lecito prevedere, ma che sarebbe sicuramente grandissima.

Uno studio, una ricerca molto più vasta e profonda è quella che concerne i Flagellanti dell'anno 1349 in Germania e in Olanda, del Dr Pfannenschmid, con speciali riferimenti alle loro canzoni.

Già gli è per sè preliminarmente un potente studio sulle cause del moto dei Flagellanti nel 1349.

Il flagellamento si è visto a che epoca risale; è cosa del 10° secolo; più che altro qui, nella prima parte del libro del Pfannenschmid, è quistione di fissare l'origine delle compagnie religiose dedite a questa pratica e i fatti che precedettero e provocarono l'apparire

loro in Germania; fatti che si possono riassumere nel periodo di inimicizie e lotte che dominano il paese dovunque ed hanno gettato lo spavento e il terrore negli animi. L'A. li desume dalle cronache tedesche. Fa egli poscia la storia delle precedenti peregrinazioni di Flagellanti in Italia, del loro passar le Alpi nel 1260 e del loro apparire nella Stiria, a Praga, in Germania ed in Olanda nel 1260-1261.

Egli considera poscia le relazioni ed i propri contatti fra le dottrine e i movimenti anteriori e contemporanei e quelli dei Flagellanti tedeschi nel 13° e 14° secolo, movimenti che seguivano tendenze anti-chiesastiche.

Egli si spiega queste tendenze mediante l'intervento di diversi fatti: l'insuccesso finale delle Crociate e la vittoria dei Saraceni nel 1291, il sorgere della setta degli *Averroisti*, che negavano le dottrine positive della Chiesa e ponevano la ragione sopra la fede, delle sette dei *Catari*, detti in Francia *Albigesi*, che esistettero fino al 1330, dei *Valdesi*, costituiti sin dal 1209 nelle vallate delle Alpi e venti o trent'anni dopo quasi in tutta la Germania. Queste sette, come pure quella dei Flagellanti, benchè perseguitate, viveano colle loro idee tra il popolo; fu per esse che si determinò il conflitto fra una libera Chiesa di Dio e una dominante Chiesa di Stato, e furono queste idee che guidarono poscia alla *Riforma protestante*.

Ma più che altro, per l'autore si tratta di determinare il moto dei Flagellanti dell'anno 1349. È tutta una storia di contrasti politici, sociali fra il Re ed Imperatore Lodovico il *Bavaro* e i Papi residenti ad Avignone, quindi sotto l'influsso dei Re di Francia; contrasti fra società e clero, fra caste e caste, fra gli Ebrei abusanti, enormemente arricchiti, e i cristiani. Sulla soglia dell'anno 1349 il popolo tedesco era in preda alla massima eccitazione, terrificato dai fatti politici e, non solo, ma anche dalla comparsa della gran peste e dalla persecuzione degli Ebrei negli anni 1348 e 1349. Il *gran mortre*, come si diceva allora la peste, ammette il Pfannenschmid essere stata una delle cause principali che favorirono il moto dei Flagellanti in Germania. Qui l'A. ha confronti colle confraternite dei Flagellanti d'Italia e mostra, come avvenisse il loro spandersi geografico e in massa, seguendo lo stesso cammino della peste, in Austria e in Germania. L'impressione che queste peregrinazioni produssero nel popolo fu immensa.

Questo riassunto storico, denso di fatti tutti convergenti nella chiara esplicazione di un moto religioso e sociale, è documentato rigorosamente dall'A. Ma ancor più potenti pagine egli dedica alla organizzazione del moto dei Flagellanti, che egli considera negli

Statuti delle confraternite olandesi, prima in quelle di Brügg, poi di Doornik, colpite anch'esse da Bolle papali come conventicole o società di eretici. Queste organizzazioni desunte da cronache sono quanto mai complete, accortamente pensate nei singoli articoli degli Statuti così nella parte morale e religiosa, amministrativa, disciplinare, così che si può dedurre che ad un'organizzazione sì forte e a dei costumi già così radicati nel vivere del popolo non doveva mancare il generale consentimento anzi la fortuna presso le coscienze.

Molti dati di fatto sono in questa parte dello studio, sul rito, il culto, le processioni, la procedura, il tempo della flagellazione, l'asilo dei Flagellanti, i loro mezzi di vivere.

Lo studio su la filosofia di questa setta e la sua motivazione è riservato ad una nuova sezione del libro, in cui l'A. mostra la parte che, nel fondamento della nuova idea, ha la *Rivelazione* nella forma delle così dette *lettere cadute dal Cielo*, antiche pratiche che si ricongiungono alle idee apocalittiche, dunque a quelle della fine del mondo, e che ebbero origine nella Spagna. Il Pfannenschmid fa la storia dettagliata di queste lettere, in gran parte dette *lettere di Cristo*, le quali servirono anche ai Flagellanti come lettura al popolo dopo l'opera della *Flagellazione*.

Ma la parte che maggiormente interessa i lettori della *Rivista*, ed è anche la più sostanziale in questo scritto, è quella che tratta delle canzoni dei Flagellanti in Germania ed in Olanda. Anche qui le prime ricerche sono dirette sulle origini dei canti, che risalgono al 1260 e muovono dall'Italia. Sono le canzoni cantate all'ingresso nelle città, durante la procedura della flagellazione o all'uscita da un luogo per un altro. In tal caso vengono ricordate, oltre a parecchie altre, anche tre canzoni riferite da Ugo di Reutlinga. È uno studio comparato delle canzoni, che ha un grande valore storico e bibliografico specialmente nel riflesso delle pratiche penitenziali dei Flagellanti e della loro procedura, come anche per ciò che riguarda la poesia tedesca antica o gli antichi canti Valloni alla Vergine e i rapporti che il loro contenuto poetico contrae col testo della Bibbia.

Lo studio particolareggiato e profondo del Pfarnnenschmid, si completa con uno sguardo complessivo alla fede, al culto e alla morale dei Flagellanti. La prima era compresa e movevasi entro il sistema di fede chiesastico dominante nell'epoca, ma conteneva ancora alcune dottrine che ad esso erano contrarie. Il principio della Rivelazione ed altre speculazioni, come la creazione del mondo e dell'uomo mediante potere divino, benchè senza allusione, sono

premesse; così pure altri misteri della religione cattolica, come la *Trinità*, la divinità di Cristo, la *Passione* e la *Risurrezione*, il concetto dell'eterna verginità di Maria, gli Angeli, gli apostoli, il diavolo, l'inferno, il purgatorio, il paradiso, il giudizio finale. Punti questi tutti trattati dal Pfannenschmid con serietà di speculazione.

La fraternità dei Flagellanti, nei suoi rapporti col culto, era in diretto contatto coll'indirizzo della Chiesa, di cui imitava le pratiche esteriori, e in prima linea la processione al suon di campane coi canti penitenziali e coi ceri accesi. Così avviene in molte altre particolarità dall'A. mentovate e studiate. Nella morale il principio dell'obbedienza all'autorità era regolatore di tutto.

Come vede il lettore, quest'opera complessiva di cui tre diversi eruditi si sono divisa la materia, è di una importanza eccezionale per la cultura, la storia e l'arte. Giacchè in questi moti popolari e sociali, che al medio evo non potevano informarsi se non a un principio religioso, anche un'arte si mischia; anche un'arte vi si compenetra, che è poesia e musica insieme e infonde loro un sentimento e un entusiasmo proprio. È così che noi possiamo misurare appunto la potenza di quest'arte dalla sua necessità ed eloquenza. Un'arte nuova, eminentemente popolare, e però fina e sentita, quella delle laudi, s'accompagnava al sorgere di nuove idee, di nuovi uomini, di nuove coscienze e di una nuova morale: questa poneva l'uomo in faccia a Dio più di quello che nol ponesse la Chiesa. E se per reprimere questi moti furono fatti parecchi tentativi, finchè nel XV secolo l'Inquisizione ebbe ragione di loro col fuoco e la spada, non pertanto le idee rimasero lavorando in silenzio, traversando tempi tristissimi; e trionfarono infine sotto altra forma.

Così è ancora dell'idea artistica. Noi dobbiamo prepararci a sostenere la verità di queste evoluzioni sue, verità che sta in fondo ai grandi movimenti musicali delle masse popolari ed alle loro canzoni. Chi sa che non sian queste destinate ad aver ragione dell'arte avvenire. L. TH.

Critica.

MICHELE VIRGILIO, Della decadenza dell'opera in Italia **(A proposito di *Tosca*). — Milano, 1900. Tip. Gattinoni.**

L'opuscolo à, tra l'altro, alcune pagine nitide acute precise su la *Tosca* di Giacomo Puccini. Della quale il Virgilio dà in somma questo giudizio: « Tutto vi è artificiale: non una nota è sentita « veramente: sono suoni che si succedono gli uni agli altri: effetti, « che vogliono mascherare l'insufficenza personale del momento

« scenico; sonorità assordanti non appropriate alla situazione del « dramma; succedersi di stili e di cadenze non adatte al carattere « generale della musica che riveste il dramma. L'orchestra, dove « mai si trova una intenzione polifonica, è trattata con una sem- « plicità del tutto preadamitica, adoperando continuamente i mede- « simi mezzi, che hanno fatto il loro tempo. Freddo ed incolore « è lo strumentale dell'intera opera. Quell'aura nuova, quel soffio « di modernità, che pareva dovesse spirare in qualunque opera « d'arte, non apparisce in alcun momento del lavoro ». — Egregiamente, non è vero? Se non che la *Tosca* non differisce gran fatto, quanto alle inspirazioni e alle forme, dai precedenti lavori del maestro lucchese; anche, essa à comuni i caratteri con le altre opere di quella che usano chiamare — quanto propriamente non so — la giovane scuola italiana. Come spiegar dunque che l'autore, il quale così chiari avverte in questo spartito i segni della decadenza, esalti il « fascino passionale » della *Manon*, e si strugga d'ammirazione per il *Ratcliff* e per l'*Iris*? E, d'altra parte, se il *Ratcliff* è — come il Virgilio dice — « *sorprendente per la tec-* « *nica impeccabile e per la profondità e la maestria degli effetti* « *fonici risultanti da una conoscenza molto superiore dei segreti* « *dell'arte sì che da solo potrebbe dar fama ad un maestro e* « *permettergli di occupare il primo posto fra gli eletti delle Muse* », e se — com'egli aggiunge — « *nell'Iris si trovano tutti gli ele-* « *menti indispensabili per formare l'opera in musica, cioè vena* « *melodica, sapiente sviluppo delle idee, varietà di colori nella* « *dipintura delle situazioni sceniche, giusta proporzione fonica,* « *quadratura e misura dei quadri musicali* » (anche la quadratura dei quadri?) « *linee architettoniche alle, polifonia orchestrale* « — *ossia* » (ahi!) « *imposti strumentali nuovi ed appropriati al* « *momento musicale ed all'idea melodica* » — con qual giustizia si può parlare di scadimento dell'opera italiana ai dì nostri?

Questa decadenza è in ogni modo affermata dal Virgilio, il quale ne adduce tre cause: l'azione dei « postulati estetici wagneriani », l'imitazione suscitata dalla fortuna del Mascagni, il rozzo realismo de' soggetti che i poeti (per mo' di dire) sogliono imporre ai compositori.

Ma le teoriche del dramma musicale furono sempre, e rimangono anche oggi, del tutto ignote ai giovani maestri italiani; i quali dall'arte del Wagner si stetter paghi finora a derivare — assai goffamente, a dir vero — qualche atteggiamento di stile, qualche partito di tecnica, qualche singolarità d'espressione: non altro. Mentre, per contro, non saprebbe affermarsi che il rinnova-

mento compiuto dal Wagner sia rimasto senza effetto su la concezione del *Mefistofele* e del *Falstaff*, le sole opere di cui nell'ultimo trentennio del secolo XIX l'Italia si possa a buon diritto gloriare. I « postulati wagneriani » non nocquero dunque all'arte nostra. Le nocque, sì, il furor d'imitazioni onde le bertuccie italiane seppero rifare in peggio (pareva impossibile, non è vero?) la più vil maniera di Pietro Mascagni; ma cotesta non è causa, sì bene conseguenza delle condizioni miserevoli cui son ridotte tra noi, disperate ormai d'ogni risorgimento, la fantasia e la coltura: solo un popolo di schiavi può eleggersi a regina una prostituta. Nè altra cosa deve dirsi quanto alla predilezione di che il melodramma moderno prosegue i soggetti cui più ripugna l'espression musicale; effetto pur questo, non causa, di quell'oblio de' caratteri peculiari a ciascun' arte che è contrassegno certissimo delle età intellettualmente più tristi.

Del resto non par che l'autore abbia della *decadenza* un concetto ben chiaro, dacchè egli può con tanto fervor d'entusiasmo inneggiare al Ponchielli (il quale veramente fu — se mi sia lecito storpiare un verso di Vincenzo Monti —

padre corrotto di corrotti figli);

e alla patria nostra con spavalda sicurezza assegnare « il primato nel campo artistico fino a pochi anni fa ». Che à voluto significar il Virgilio con quest'espressione: « *campo artistico* »? Se egli intese riferirsi a tutte le arti, certo è che nella pittura nella scoltura nella letteratura il *primato* dallo scorcio del XVI secolo in poi scadde all'Italia: l'ebbero altre nazioni — l'Olanda, la Francia, l'Inghilterra, la Germania; nè l'apparizione tra noi di qualche genio solitario — se anche grande come il Bernini, o fascinante come il Tiepolo, o divino come il Leopardi — valse a suscitare un'età di gloria, meglio che il folgorar d'una costellazione in uno sdrucio di ciel nuvoloso valga a creare una notte serena. Che se il Virgilio volle accennare invece alla musica sola, facile è a osservar che il *primato* spetta da gran tempo alla Germania; la stessa *opera* italiana della prima metà di questo secolo nostro (eccezion fatta, forse, per la commedia musicale rossiniana) è, non ostante la bellezza di alcuni lavori e la genialità indiscutibile di molte pagine, arte di decadenza.

Quali i rimedi? Noi dobbiamo — scrive l'autore — « seguir le « orme gloriose dei nostri grandi: Palestrina, Monteverde, Caris- « simi, Allegri, Alessandro e Domenico Scarlatti, Leo, Traetta, Per- « golesi, Paisiello, Cimarosa, Bellini, Donizetti, Rossini e Giuseppe « Verdi... ». Troppi nomi, e d'artisti troppo disformi d'intendimenti

e di scuola e d'ingegno. Tanto varrebbe dire a uno studioso di lettere: seguite Dante, il Petrarca, il Poliziano, l'Ariosto, il Tasso, il Manzoni. Studiarli, sì, tutti; ma come seguirli tutti se essi procedono per vie così diverse?

Ma il Virgilio è oltre modo tenero d'una tradizione non in tutto buona, e sopra ogni cosa teme nella musica nostra l'imitazione dell'arte di fuori. Ora a me, nelle condizioni presenti, non parrebbe questo il peggior male. Quando gli stranieri di tanto ci avanzano, l'insignorirci de' mezzi d'espressione onde essi arricchirono l'arte è talora necessario, se pure importi il sacrificio — momentaneo a ogni modo — di alcuni caratteri nazionali: l'originalità verrà poi, e se anche parrà quale una riazione o una liberazione, gli intelletti più acuti comprenderanno che essa non sarebbe stata possibile senza quell'oscuro periodo di preparazion faticosa. La pittura di Pietro Paolo Rubens non successe forse a tutto un secolo d'imitazione italiana, in cui parve sommergersi — e attendeva invece a rinnovellarsi — l'anima del popolo fiammingo? E i lirici nostri dell'età più bella non chiesero fiori gran tempo a' verzieri di Provenza, prima di comporre, per la gloria della donna angelicata, l'armoniosa ghirlanda ove ai mistici gigli di Dante s'intrecciarono le delicate viole del Sinibaldi e le petrarchesche rose fragranti?

Ove la tradizione era ancor vivace e non impura, noi avemmo la commedia musicale: il *Falstaff*. Il dramma è tuttavia ne' voti; pur troppo.

Ò voluto manifestare il mio dissenso, su taluni punti, dal pensiero del Virgilio, perchè lo studio di lui è veramente degno di essere meditato e discusso.

Finirò, come ò incominciato, con una lode, per queste parole assennatissime che a qualche amico mio sapranno forse d'agrume: « Nella generalità i giovani maestri italiani mancano di quella col- « tura estetica che è indispensabile per avere una nozione esatta « della finalità della musica. Quest'arte richiede dai suoi cultori « studi speciali, perchè il musicista, oltre ad essere padrone assoluto « della tecnica, deve ridurre l'animo ed il cervello alla percezione « esatta della visione artistica, e ciò raffinando il gusto con la let- « tura, con lo studio della nostra poesia nazionale, con la conoscenza « di tutti i classici musicisti ».

Egregiamente ancora. Ma chi ci pensa a' dì nostri? R. G.

LUIGI NERETTI, La musica e l'Alfieri. — Firenze, 1900. Tipografia Cooperativa.

Tale lavoro sull'Alfieri offre al Neretti l'occasione di far valere in giusta misura l'accuratezza delle indagini e la finezza delle os-

servazioni. Noi non possiamo che tributargli ampia lode, lieti di vederlo riescire così bene quando gli studî che intraprende entrano nel campo speciale della sua attività, che di certo è la letteratura. Dal canto nostro, dovendo limitarci alla questione musicale, toglieremo dall'opuscolo del Neretti qualche breve accenno su quanto in proposito riguarda l'Alfieri, che finora non trovò, così almeno ci pare, chi lo considerasse da questo punto di vista.

Strani effetti produce l'arte dei suoni sul futuro discepolo di Melpomene, giovane, ricco, annoiato, ma tali da indirizzarlo sicuro per la sua strada. La musica infatti « più di ogni divertimento lo di« stoglie dalla monotonia, ma non lo diverte; lo impressiona forte« mente, ma lo rende malanconico, straordinariamente malan« conico; non gli desta soavi concetti, dolci sentimenti, ma pensieri « lugubri e affetti vivi, per i quali si sente l'animo acceso a egregie « cose, e, per ignoranza, impotente a compierle »...

« Anche quando al suo cuore *ratto amor s'apprende* non ha egli « dalla musica le soavi e indefinite vibrazioni che s'immedesimano » con i desideri e i sospiri di chi ama; ma commovimenti, trabalzi « d'animo e inquietudini; tempesta insomma, e non beatitudine di « amore ».

Si legge nella *Vita:* « il mio più vivo piacere era la musica bur« letta del Teatro Nuovo » (a Napoli, nel 1767); « ma sempre quei « suoni, ancorchè dilettevoli, lasciavano nell'animo mio una lun« ghissima romba di malinconia; e mi si venivano destando a cen« tinaia le idee più funeste e lugubri, nelle quali mi compiaceva « non poco, e me le andava poi ruminando soletto alle sonanti « spiaggie di Chiaia o di Portici.

Ed anche: « Il brio e la varietà di quella musica divina » (*Il mercato di Malmantile,* al Teatro Carignano) « mi fecero una pro« fondissima impressione, lasciandomi, per così dire, un solco di « armonia negli orecchi e nella immaginativa, ed agitandomi ogni « più interna fibra, a tal segno, che per più settimane io rimasi « immerso in una malinconia straordinaria, ma non dispiacevole; « dalla quale mi ridondava una totale svogliatezza e nausea per « quei soliti miei studi, ma nel tempo stesso un singolarissimo bol« lore d'idee fantastiche, dietro alle quali avrei potuto far dei versi « se avessi saputo farli, ed esprimere dei vivissimi affetti, se non « fossi stato ignoto a me stesso ed a chi diceva di educarmi ».

..... « *Quasi tutte le mie tragedie sono state ideate da me o « nell'atto di sentir musica, o poche ore dopo* ».

L'Alfieri non solo amava in sommo grado la musica, ma anche la coltivò con passione: apprese a suonare il cembalo e la cetra, e

seppe cantarellare accompagnandosi sulla chitarra. « Ma per quanto » dice il Neretti, « non gli mancassero disposizione e buon orecchio, « non riuscì davvero nè un esimio suonatore, nè un esimio cantante ».

Non c'è a maravigliarsene se egli stesso confessa *(Vita)*: « La « musica scritta non mi voleva entrare in capo: tutto era orecchio « in me e memoria, non altro ».

Qui sorge la tanto dibattuta questione del verso Alfieriano, duro, aspro, stentato, in contrasto inesplicabile col sentimento musicale del ritmo di cui era dotato il poeta. Non seguiremo il Neretti nella lunga esposizione critico-letteraria dell'argomento; riferiamo invece le conclusioni a cui giunse: « Lo stile dell'Alfieri è la ma- « nifestazione della sua forza, della sua audacia, indipendenza e « collera ..... Non guarda egli, non ricerca troppo il soave numero « e l'armonia della lingua e della poesia italiana; anzi, come ho già « detto, pensa a sfuggire la cantilena: fa dei versi *pensati* e non « *cantati* ».

Altri invece crede che all'orgoglioso poeta sia piaciuto moltiplicare le difficoltà del ritmo e della rima, perchè il magistero dell'arte loro risultasse più evidente e più prezioso. Noi noteremo che, comunque si sia, del suo fino sentire musicale l'Alfieri si giovò precisamente perchè non esercitasse influenza alcuna di dolcezza nel suo verso. O. C.

ALFRED BRUNEAU, Musiques d'hier et de demain. 1 vol. in-16°. — Paris. Charpentier.

Il Bruneau oltrechè compositore insigne, è critico di uno dei principali giornali di Francia.

In questo volume ha raccolto parecchi articoli già pubblicati in giornali e riviste nel periodo 1893-1899.

Dalla 1ª rappresentazione della *Valchirie* all'Opéra (1893), alla prima del *Tristano* e della *Presa di Troia* (1899) un gran cammino s'è compiuto. Molti avvenimenti hanno segnato punti caratteristici sulle scene liriche di Francia. Maestri su cui si avevano le più fondate speranze, hanno abbondonato la scena: autori nuovi e con intenti nuovi si sono presentati alla ribalta, maestri stranieri hanno introdotto, forse con troppa abbondanza, le loro nuove produzioni in Francia; opere di autori celebri, ma ormai dimenticate, sono state riportate sul teatro con intenti che volevano essere artistici ..... Tutto questo insomma ha prodotto una lotta ed un movimento ininterrotto.

I fatti che furono cagione di questo movimento sono segnati in questo libro. Non sono lunghi studi sugli autori e sulle opere, ma impressioni brevi, raccolte giorno per giorno, e scritte liberamente

e fedelmente. L'autore crede che nelle pagine del suo libro si possa leggere chiaramente in qual modo Wagner e Berlioz, i classici ed i contemporanei, abbiano preparato l'evoluzione musicale del XX sec.

* *

HANS VON BUELOW, Briefe und Schriften. V. *Briefe von Hans von Bülow* herausgegeben von Marie von Bülow. 4 Band. Mit einem Bildniss. — Un vol. in-4°, di pag. 562. — Leipzig, 1900. — Druck und Verlag von Breitkopf und Hartel.

Aspettavamo con grande interesse la pubblicazione di questo quarto volume di lettere di Hans von Bülow che è il quinto della collezione denominata *Lettere e scritti di Hans von Bülow*. Esso comprende il periodo che muove dal 1864 e giunge fino al 1872, vale a dire, il periodo della maturità dell'artista, quello in cui egli esercita veramente una grande influenza sul movimento dell'arte nuova, quello del suo fervente apostolato per l'arte di R. Wagner. Wagner infatti, le sue opere ed i suoi scritti sono il tema di molte di queste lettere; sono piene di lui, si può dire.

Il periodo iniziale, dal 1864 al 1869, è quello precisamente passato da Bülow e Wagner — sebbene ad intervalli più o meno lunghi — insieme a Monaco; è il periodo del *Tristano* e dei loro più lieti e fecondi entusiasmi d'artisti. Monaco, in quei giorni fortunati, parve realmente la nuova Atene, piena di arte pura e fulgidissima, d'artisti e di vita intensa vissuta fra le occorrenti rappresentazioni di grandi capolavori, le polemiche, le discussioni de' circoli pubblici e privati, le contese giornalistiche... e i dissapori personali. Giorni fortunati che non si rinnovarono e non si rinnoveranno.

Le lettere di Bülow a sua madre sono veri rispecchiamenti di un intimo il più ben fatto, delle contentezze, ma anche delle ansie sue.

Una lettera diretta al signor Angelo Vecchioni, redattore delle *Neueste Nachrichten* di Monaco ci svela un incidente spiacevole di cui il Bülow fu vittima, in causa di una frase sfuggitagli, naturalmente passata in dominio del pubblico e alterata in modo da offendere il pubblico stesso.

Anche all'infuori delle lettere sono interessanti i due discorsi che Wagner e Bülow tennero all'orchestra del teatro di Monaco, l'uno quando, ritirandosi dal desco di direttore d'orchestra, cedeva la direzione del *Tristano* a Bülow, l'altro pronunziato da quest'ultimo, compreso dell'onore che il maestro gli faceva, affidandogli la sua più bella e difficile partitura.

Il Bülow si scusa, una volta, con uno dei suoi molti colleghi della lettera-pasticcio che gli scrive; egli non ha mai meno di mezza dozzina di lettere da scrivere ogni giorno, e ciò deve fare in un'ora o al massimo, in un'ora e mezza. Se Bülow non fosse realmente lo

scrittore di straordinaria facilità che è, ciò sarebbe appena credibile; nè si capirebbe come egli, con tutti i suoi numerosi impegni, abbia potuto scrivere tanto. Facile e brillante, pieno di spirito e di mordacità, specialmente nella sua disposizione d'animo contemplativa, in cui è inarrivabilmente caustico. Ecco Bülow quale si rivela in questo volume.

Le sue lettere ci dànno, in parte, testimonianze preziose sulla vita di lui come artista, insegnante, *touriste*, mentre molto ci dicono della stima in cui egli ebbe gli uomini insigni del suo tempo — per quanto parecchi non la meritassero così intera — stima differente, il più spesso bene fondata, ma per alcuni un poco variabile.

I principali musicisti della Germania ci si manifestano, in queste lettere, quali noi non li conoscevamo ancora. Schizzi e profili che si disegnano meglio, che emanano da una circostanza, da un discorso, da una frase. Se volessi fare qualche nome, mi converrebbe riscrivere un'inutile elenco de' più noti. Il volume è la storia musicale della Germania e un po' anche dell'Italia nel periodo riferito.

Nell'intervallo 1869-1872 coincide infatti il periodo delle lettere scritte dall'Italia. Curiose, curiose. Degli apprezzamenti da artista sempre, da uomo d'ingegno e di vasta coltura; ma quali bastonate, Dio mio, ogni tanto! — Basta, lasciamo stare per ora.

La prima di queste lettere — dolce ricordo! — è diretta alla madre, da Firenze. Bülow è entusiasmato delle opere della grande Rinascenza italica — *Hol' der Teufel die deutsche Gotik* (il diavolo se la porti la Gotica tedesca). — Anche alla sorella egli scrive una lunga lettera piena di interessanti particolarità sulle sue impressioni di viaggio e sulla sua nuova vita, e lunghe lettere sono pure quelle dirette agli amici di Germania, da Milano, Roma, Napoli, Venezia.

Se volessi citare tutta la lettera scritta (in italiano) da Firenze, il 23 marzo 1871, al D.r Filippo Filippi, se ne sentirebbero delle graziose davvero. Il Bülow vi dichiarava, tra altro, che il suo desiderio, la sua ambizione era « di servir questo bel paese nell'aiutare il rialzamento della sua decaduta arte musicale », ma aggiungeva subito che tutto ciò era stata « una buaggine giovanile, anzi fanciullesca, e, basta ». E diceva che egli artista « forse inferiore alla reputazione di cui godeva da un pezzo, inferiore riguardo al talento, all'ingegno a molti colleghi italiani (posso aggiungere inferiore per l'egoismo e la vanità), ma non secondo a nessun altro quanto all'energia di un buon volere, quanto ad uno zelo per l'arte » ecc. ecc., si era « quasi offerto da sè, mosso dai più puri motivi, per aiutare il rialzamento della musica in italia, il di cui de-

cadimento è proprio « le secret de Polichenelle » (senza allusione al celebre autore di « Guerra ed amore » a Firenze) per insegnare un po', durante una stagione di carnevale, la strada da pigliarsi, senza niuna intenzione di voler fare all'usurpatore a vita ecc. ». — Povero Hans, l'ingenuo!

A buon conto la lettera è molto vivace ed anche insolente verso i musicisti milanesi e un po' verso tutti i *colleghi italiani*; passiamo oltre. E dire che in un'altra lettera, scritta (in italiano) il 32 marzo (*sic*) 1871 da Firenze al sig. Buonamici, Bülow, in una giornata in cui non aveva punto spirito — era fuori del calendario — esce a dire: « Mi son fatto presentare dal Mazzucato a VERDI, il quale — stupite! — in una delle conferenze ministeriali per la riforma dei Conservatorî italiani mi ha proposto me qual direttore del Conservatorio di Milano al sig. Correnti. Così almeno mi si vocifera. Potete immaginarvi che mai non accetterei a nessun patto — ma il fatto « la proposta » mi diletta — ». Ah, il sig. Buonamici dovette godere di ciò, ma più Bülow sicuramente.

Non è vero che ci sono delle cose curiose in questo libro?

Un gruppetto di lettere — corrispondenza fra Nietzsche e Bülow — chiude il volume; non voglio dire che lo chiude un mediocre pezzo di musica per pianoforte o canto composto da Bülow su questi versi di Dante:

> Deh quando tu sarai tornato al mondo,
> E riposato della lunga via,
> Ricordati di me che son la Pia;
> Siena mi fè, disfecemi Maremma; etc.

Nietzsche era nel suo periodo d'entusiasmo per Wagner e credeva bene di manifestarlo a Bülow, di dividerlo con uno anche più Wagneriano di lui. Son lettere piene di allusioni all'arte nuova, al suo significato, e alle fantasie musicali concepite da Nietzsche nel più ardito romanticismo, composizioni che questi mandava al nuovo amico e che questi commentava in un modo feroce. Delle enormi stravaganze musicali composte da lui, il Nietzsche non aveva coscienza, così egli dice, e il Bülow lo consigliava a curarsi col *Lohengrin*. Nietzsche prese in mala parte la franchezza di Bülow, a cui rispose con una lettera ch'è un monumento di sottilissima ironia.

Chi fra i lettori vuol procurarsi un libro ricco di ricordi artistici fra i più importanti e istruttivi della nostra epoca, ricco dei profili dei più noti musicisti tedeschi, un libro scritto in modo attraente, svelto, simpatico sempre, prenda questo volume di lettere; mi saprà grado certamente di averglielo suggerito.

E poi al dovere nullo compenso. L. TH.

RUDOLF SCHWARTZ, Die Musik des 19 Jahrhunderts. Ein historischer Ueberblick. — Leipzig, 1900. Verlag von Bartholf Seuff.

Questo genere di pubblicazioni rispecchia un momento caratteristico e forse critico della nostra cultura e non solo, come pare, riassumono il movimento del secolo che sta per finire. Quando si voglia giustificarle si dice che, esclusa l'idea di penetrare l'argomento, solo si vuole dar tanto che serva al lettore per orientarsi in modo generico nello sviluppo della musica nel secolo XIX. Ma per me io penso che o si vuol offrire un prospetto dei principali avvenimenti musicali, e allora basterebbe un elenco — come in più luoghi in fatti viene ad essere questo opuscolo —; oppure si vuole realmente riassumere lo sviluppo della musica nel nostro secolo, e ci vedremo sospinti di periodo in periodo, di specie d'arte in ispecie d'arte, tra mezzo a questioni, a reazioni, a contrasti — poi che questo è realmente l'elemento in mezzo al quale si sviluppa l'arte — e trarcene fuori con chiarezza e profitto non sarà sempre possibile con una frase, una ragione assoluta, una spiegazione concisa, un accenno.

Io so bene che quest'opuscolo contiene niente altro che un articolo o una serie di articoli di giornale e so bene che nella forma quindi l'A. doveva limitarsi ad una sintesi, ad un riassunto che non può nulla per lo studio vero, nè giustificare cioè i punti di partenza, nè proficuamente proporsi quelli d'arrivo. Veggo registrate parecchie fasi storiche or della sinfonia, or della musica da camera, or dell'opera, dell'oratorio ecc.; veggo ripetuti degli apprezzamenti molto noti e poco validi e fin troppo comuni; veggo distinti diversi generi di musica sinfonica con un seguito di titoli d'opere e nomi d'autori.

Però in qualche parte la sintesi critica è a bastanza riuscita, p. e., in quella che concerne la musica istrumentale in Germania a cui evidentemente con conoscenza maggiore e con maggior ragione l'A. ha dedicato un'attenzione particolare.

In quanto all'*opera* spesso, come dissi, si tratta di meri elenchi. È un movimento di fatti, indirizzi e scuole che l'A. conosce meno. Ma poi egli ha, senza una ragione al mondo, trascurate scuole e paesi che meritano maggiore o minore considerazione sì, ma non il silenzio certamente. Come va ad esempio che egli non riconosce all'Inghilterra la sua parte nella musica sinfonica d'oggidì o nella musica d'opera e solo ammette esservi qualche compositore inglese riuscito nell'operetta? Per la mancanza d'originalità, di indirizzo proprio? Ma allora anche altri nomi diventano inutili e altri fatti non son degni di ricordo. No, no; questa è un'esagerazione; e, per

quanto non originali, non di meno egli doveva menzionare per l'*opera* i lavori di Goring Thomas, Stanford, Mackenzie, De Lara, Mac Cunn, e quanto alla musica sinfonica o d'Oratorio e di Cantate non poteva tacere quelli di Elgar, Parry, Stanford, Mackenzie, Sullivan, Cowen, Delius, Coleridge Taylor, per dire di alcuni.

Perchè ancora, fra le scuole di *opera* moderna, non assegnare il suo posto speciale alla scuola russa? Ha voluto egli forse sminuirne il valore nominando alcune opere russe circostanzialmente? Io non so, ma, a parer mio, dove si fa la distinzione fra opera francese, tedesca e italiana oggi si può, si deve aggiungere ancora quella dell'opera russa.

Ancora lo Schwartz poteva nominare qualche compositore spagnuolo, come il Breton e il Pedrell, se egli non voleva tener conto di parecchi autori di *Zarzuele* che però, ammessa l'operetta, egli poteva annoverare a lato di parecchi maestri tedeschi e francesi.

L'A. ha poi assolutamente trascurato la parte che nel movimento musicale del secolo XIX hanno avuto ed hanno ogni dì con crescente onore gli Stati Uniti d'America mediante compositori, pianisti, ecc. Mac Dowell, Broeckhaven, Chadwik, Parker, Elsenheimer, Gleason sono nomi di primissimo ordine e valgono i nomi dei compositori Europei. L'America sullo scorcio di questo secolo prende un posto importante nell'arte della musica, e nei relativi studi; nella critica e nella pedagogia essa non solo non ha nulla da invidiare all'Europa, ma ben anco la sorpassa.

Quando si compila uno di questi riassunti bisogna non tanto partire da apprezzamenti e criteri soggettivi, quanto invece guardare con serenità i fatti e gli uomini dovunque, anche dove il pregiudizio meno consiglierebbe, e sopra tutto non trascurar nulla di caratteristico.

E spiacevole che questo non possa essere il vanto del presente opuscolo. L. TH.

ALBERT HIEBER, Wie ist der Volksgesang zu verbessern? **Freiburg i. Br. Universitätsdruckerei H. M. — Poppen et Sohn.**

Su per giù noi conoscevamo i difetti e le colpe che l'A. di questo opuscolo rimprovera alla gran massa degli attuali maestri di canto e l'empirismo che è seguito nell'insegnamento. E anche pur troppo sapevamo che giovani, pur aventi bella voce, s'avventurano troppo presto al giudizio del pubblico, quando cioè manca loro la necessaria preparazione, se pure non sono già sfiatati quando lasciano la scuola Come tutti questi errori si vendichino a danno dei poveri cantanti ognun sa.

D'altra parte l'A. prende la questione alle sue radici e suggerisce

i mezzi, per quanto è possibile, onde ottenere nelle classi del popolo un miglioramento del senso musicale. Ed è possibile in vero formare ed educare l'udito per riuscire ad un modo di canto più naturale, ideale, sano. A questo scopo risponde l'istituzione (diremmo noi per l'Italia, mentre l'Hieber per la Germania può dire la riorganizzazione) della scuola popolare, stabilita sopra una base di studî serii e sistematici affidati a vere competenze e regolati da discipline cui l'A. accenna. Questi studî avrebbero per iscopo non l'esecuzione puramente musicale, ma la formazione del suono.

Certo che l'Hieber ha gettato lo sguardo sopra una questione importante e che, dietro la guida dei suoi accenni, si potrebbe realizzare un piano di educazione della voce, il quale per le classi popolari riuscirebbe nel doppio vantaggio, di promuovere il senso musicale in individui che vi troverebbero una grande soddisfazione, e di formare dei buoni elementi corali, cosa utile a tutti. L. TH.

DETLEF SCHULTZ, Mozarts Jugendsinfonien. — Leipzig, 1900. Breitkopf u. Hartel.

L'autore esamina, distribuendole in tre gruppi, le sinfonie giovanili di Mozart, ne analizza e confronta le varie parti: lo studio, prezioso per ricchezza d'osservazioni, illustra lo svolgersi della sinfonia in quel periodo e arreca un notevole contributo alla Storia della Scuola Sinfonica viennese. A. E.

Estetica.

E. MARGUERY, L'œuvre d'art et l'évolution. — Paris F. Alcan éditeur.

Ad Ippolito Taine la natura parve simile a un'immensa aurora boreale: una succession di meteore, fiammeggianti un tratto e spegnentisi per riaccendersi ancora e vanire, senza mai tregua nè fine.

Non diversa, se pur meno leggiadramente fantasiosa, è la concezione del Marguery.

Pervase — egli dice — da innumerevoli forze, le molecole della materia si urtano, si attraggono, si addensano, si ricompongono; di tempo in tempo, a una coordinazione felicemente nuova, alcun equilibrio armonioso si rivela, balza qualche fulgida imagine, lampeggia una forma di squisita bellezza. « Chaque étape n'est franchie, « chaque transformation de la matière n'est effectuée, qu'après une « lutte plus ou moins longue. Action et réaction se heurtent par « une suite de battements rythmés qui sont comme les palpitations « de cette gestation universelle. Peu à peu le rythme s'affaiblit, le « mouvement s'apaise, l'œuvre apparaît, organisme ou combinaison « plus ou moins éphémère: c'est une *Harmonie naturelle* ».

Ma è breve prodigio. Come un accordo delicato che il fiotto dell'infinita sinfonia tosto travolge; come una vaga apparenza di ciel mutevole che d'un sùbito si dissolve; come un vivido improvviso zampillo che palpita al sole un istante, si compone un serto volubile d'iridi e di scintille, e s'infrange, e ricade; così quell'incanto, che rapido apparve, rapido si dilegua.

Fissare in un'imagine durevole questo riso di bellezza fuggitiva; fare dell'allettamento d'un'ora una gioja perenne; rendere immortale ciò ch'è caduco, e quel ch'è efimero eterno — tale il fine dell'arte. « L'œuvre d'art n'est ni l'écho d'un idéal invisible, ni une création « arbitraire du cerveau humain. Elle est un reflet de la nature, « non d'une nature prise au hasard et à un degré quelconque de « son évolution, mais de la nature à l'état d'harmonie réalisée. Elle « est cette harmonie perçue et transcrite par un tempérament « d'artiste ». Nell'armonia naturale che l'attrae l'artefice cerca e discopre i ritmi essenziali; e per ridirne l'incanto suscita a sua volta dalla materia una virtù nuova di ritmi, de' quali compone un linguaggio volubile e vario, dovizioso e pieghevole, delicato e possente. Poi che il ritmo, come è tutto nella natura (non forse il movimento è la forma sensibile della sostanza?), così è tutto nell'arte. Egli è veramente l'animatore, il suscitatore, il rivelatore; il creator di tutte le bellezze e di tutte le grazie, di tutte le magnificenze e di tutti gli splendori. Per esso l'architettura e la scoltura, la poesia e la musica, la pittura e la danza ricreano, trasfigurati di più maliose apparenze, per la gioia perenne de' sensi, in forme plastiche luminose o sonore, gli accoppiamenti armoniosi di movimento e di materia che la natura compone ad ora ad ora e dissolve. « Dégager les harmonies de la « nature, en extraire le rythmes les plus subtils et les exprimer sous « une forme sensible, s'en inspirer enfin pour combiner des rythmes « artificiels et créer des harmonies imaginaires, telles sont les étapes « de l'affranchissement progressif de l'œuvre d'art. Les moyens de « l'artiste sont, comme ceux de la nature, de la matière et du mou- « vement rythmé. Inférieur à elle par la puissance des matériaux « dont il dispose, il y supplée par le jeu du rythme dont l'intensité « ou la tension lui permettent de transposer et de caractériser avec « autant et même plus d'énergie que la nature les enlacements de « matière et de mouvement qui l'ont séduit. Par l'intensité (du « rythme) il exprime ou accentue la grandeur, par la tension la « grâce. Il substitue l'une à l'autre, balance l'une par l'autre, et « réalise ainsi des équilibres de plus en plus variés, des harmonies « de plus en plus complexes. Ainsi armé, il choisit le mode d'ex- « pression — matière stable, couleur ou son, qui correspond le mieux

« à ses facultés sensitives, et crée l'œuvre d'art, sous forme d'archi-
« tecture, de sculpture, de peinture, de musique ou de poésie ».

Tale la teorica del Marguery.

Della quale io vorrei poter dire con qualche larghezza: ma il direttore della Rivista vigila sospettoso ai confini; onde m'affretto.

Ecco dunque. Il Marguery assai bene dimostra che l'arte è, più presto che imitatrice, emula della natura. Ed è vero. La dottrina dell'imitazione — che anche il Leopardi ebbe cara, per quel che se ne ritrae dai « Pensieri di varia filosofia e di bella letteratura » di recente publicati — è academica e vana. Già, essa di proposito esclude, o rinuncia per disperata a spiegare, due forme dell'arte elettissime, se non pure le più elette: l'architettura e la musica. « Il faut dans tout art » — avverte il Taine — « un ensemble de parties liées que l'artiste
« modifie de façon à manifester un caractère; *mais il n'est pas néces-*
« *saire dans tout art que cet ensemble corresponde à des objets*
« *réels; il suffit qu'il existe. Donc, si l'on peut rencontrer des*
« *ensembles de parties liées qui ne soient pas imitées des objets*
« *réels, il y aura des arts qui n'auront pas pour point de départ*
« *l'imitation. C'est ce qui arrive; et c'est ainsi que naissent*
« *l'architecture et la musique* ». Ma anche a restringer l'indagine (il che, trattandosi di ricercare una general legge estetica, non può esser concesso) a quelle sole arti che contengono, dirò con parole d'un cinquecentista, « un'imaginazione di verità » (la pittura cioè e la scoltura, la poesia e la mimica) la dottrina dell'imitazione si chiarirebbe pur sempre incompiuta e fallace. Se fosse vero, in fatti, come scrive il Leopardi, che « la perfezione d'un'opera di belle arti si misura dalla più perfetta imitazione della natura » ci converrebbe dare il vanto della suprema bellezza a quelle finzioni nelle quali più efficacemente e più vivacemente è raggiunta l'illusion del reale. E allora le pensose sibille e i terribili profeti evocati da Michelangelo nel più gagliardo impeto di fantasia creatrice che la storia della pittura ricordi, dovrebbero cedere d'innanzi ai leggiadri artifici che il capriccio del Veronese prodigò nella villa Masèr, ove al visitatore, tratto di prodigio in prodigio, s'offrono ingannevoli spettacoli e improvvise apparizioni di cavalieri e di gentildonne e di fanciulle e di paggi e di nani, spianti da' simulati damaschi di portiere socchiuse, sogguardanti nella penombra dagli angoli dei ridotti e delle sale, affacciantisi in folla a illusorie balaustrate marmoree, dileguanti in lontananze irreali di giardini fioriti. Ma ogni pittura — sentenzia il Ruskin — che attinge il grado di verità apparente s'avvilisce per ciò solo. (Anzi, non pur ogni pittura, ma ogni opera d'arte; e a chi fosse vago di

recenti esempi potrebbe citarsi l'abuso dei *parlati* che la giovane scuola musicale italiana profonde nel melodramma). E già il Taine aveva ammonito che « ni dans la peinture, *ni dans les autres arts*, on ne donne le prix au trompe-l'œil »; e, movendo da un ingegnoso raffronto dei ritratti del Denner ai capolavori di Antonio van Dyck, aveva dimostrato che più profonda nelle opere degli artisti grandissimi è l'alterazione di quei rapporti che l'opinion comune à per veri.

Ora ogni difficoltà in proposito è risolta, se si riconosce col Marguery che l'arte s'inspira alle armonie della natura, non per riecheggiarle semplicemente, ma per tradurne, prima, l'incanto in un linguaggio di ritmi, poi per *continuarle*, con ritmi nuovi, liberamente, in sue armonie ideali.

Questa teorica è nuova? Nuova a me veramente non pare, se non in quanto con essa il Marguery reca pur nello studio dell'opera d'arte l'universal legge del ritmo che Erberto Spencer scopriva in ogni manifestazione dell'*Assoluto*. Nel rimanente è, di poco variata, la dottrina stessa del Taine. L'armonia naturale, in fatti, non può essere intesa se non in relazione al *soggetto;* non esiste in sè (o, meglio, in sè non possiamo dire che esista) ma nella *psiche* dell'artefice; è un consenso o un complesso o un'associazione — come meglio vi piace — di sensazioni. E l'impressione, e l'idea quindi, d'una armonia naturale varia secondo i tempi, e le scuole, e la particolare indole e l'educazione d'ogni artista. Armonia naturale è per l'Angelico il delicato accordo dei colori onde ride il cielo all'aurora; per Raffaello la serenità radiosa e la grazia delle attitudini e delle espressioni e delle forme; per Tiziano l'impeto della giovanezza che esulta nei nudi floridi corpi; pel Rubens la magnifica gioia e l'ebrezza e il tumulto in cui prorompe, abbandonata al capriccio dei sensi, la vita. Gioacchino Rossini avrebbe chiesto vanamente alle solitudini della campagna e all'orror vago delle foreste l'inspirazione che il genio del Beethoven vi trovava. E al Lamartine sarebbe parso vil materia d'arte lo spettacolo di quei mercati da cui Emilio Zola ripete le pagine più durevolmente vivaci dell'opera sua. Si ritorna così, per altra via, alla definizione del Taine: « L'œuvre d'art a pour but de manifester *quelque caractère essentiel ou saillant* plus clairement et plus complètement « que ne le font les objets réels » (« avec plus d'énergie que la nature » — dice il nostro autore). Solo, pel Marguery, tale carattere è il ritmo.

E certo tutto questo è verissimo se si riguardi ai contrassegni che l'arte presenta nei periodi di suo compiuto svolgimento. Se non

che il Marguery, con più chiaro proposito che non il Taine, intese a ricercar sopra tutto come e da che l'arte si originasse; e da un carattere, ond'ella appare improntata ai dì nostri, volle inferire le ragioni e la causa del suo nascimento. E ciò ch'egli dice è in somma questo: l'architettura, la musica, la pittura, la scoltura, la poesia rispondono oggi a un intento ben certo; dunque esse furono determinate al lor sorgere dalla necessità di sodisfare a quest'intento. Ed è un errore. Che direste di colui che vedendo mirabilmente aggruppati in un trofeo mazze ferrate e alabarde e brocchieri di squisito lavoro, e ignorando l'uso remoto di questi arnesi, s'inducesse a credere che in origine l'uomo li foggiò per suo trastullo a fin di trarne partiti d'ornamentazione elegante o bizzarra?

Informate a questo preconcetto, le poche osservazioni che il libro del Marguery contiene sui modi primitivi dell'arte parranno inesatte anche a un lettor superficiale. « De bonne heure l'homme » — scrive l'autore — « *accentue la symétrie harmonieuse de son* « *corps par des tatouages en lignes regulières et parallèles. Non* « *content de faire ressortir l'harmonie de son corps au repos, il* « *reproduit les rythmes de ce corps en mouvement par la danse.* « La choréographie n'est qu' un choix des poses et des attitudes « diverses d'un corps se mouvant et se déplaçant pour rompre et « retrouver son équilibre..... Puis, *parer une tête ne lui suffit plus,* « *il la reproduira* gravée sur la surface polie de ses armes ou scul- « ptée sur leur manche... *A côté de la danse se crée une mimique* « *expressive* traduisant des sentiments et non plus seulement des « poses plastiques ». Se non che il tatuaggio (veramente la parola italiana sarebbe agopuntura, ma il gallicismo ormai corre nell'uso) fu agli inizi tutt'altro che un artificio dilettoso o un ornamento; fu un social rito solenne, per cui ogni persona della tribù o del gruppo (*clan*) riceveva impresso l'emblema o il simbolo o il segno dell'Essere *totemico* comune. Nè l'affigurazione col mezzo di linee, su le pietre, su gli utensili, su le armi, di animali e di piante, fu da altro inspirata ne' suoi principii, fuor che dalla credenza d'un potere meraviglioso che si attribuiva all'imagine come alla cosa. Nè la danza precedette la rappresentazione mimica, chè anzi — al pari di tutte le altre arti del ritmo — si svolse da essa; e le origini delle mimiche rappresentazioni ànno da ricercarsi a lor volta nelle cerimonie rituali e nelle feste simboliche con cui si imitava l'avvenimento augurato credendosi per ciò solo di determinarlo. « Le semblable est censé susciter de lui même le semblable » scrivono i signori Hubert e Mauss nel loro lodatissimo saggio sul « Sacrificio ». E certo da questo concetto dello psicologismo primitivo

trassero nascimento le prime forme d'imitazione in cui sono le più lontane a noi note manifestazioni dell'arte. Solo più tardi gli atti onde l'uomo si valeva per raggiungere quegli intenti vennero ricercati per sè stessi, in virtù della legge illustrata dallo Spencer nella « Morale », e rimasta a tutti gli scrittori d'estetica fin qui inavvertita (lo Spencer medesimo, del resto, se ne dimenticò ne' suoi studi su l'arte) per cui nel corso dell'*evoluzione* l'uso dei mezzi sorti o ritrovati per conseguire un fine divien fine a sua volta o cagione indipendente di piacere. Da allora soltanto l'arte si svolge secondo norme sue proprie, alcune delle quali sono quelle che il Marguery à chiarite.

Le ultime pagine del libro trattano dell'arte nell'avvenire. Qui l'indagine cede alla profezia; e la critica tace. Ai nostri nepoti il giudizio. R. G.

KARL METZ, Das Deutsche Kunstlied, Musik-ästhetische Betrachtungen, Nebst einem Anhange; Farbe und Ton. — Leipzig, 1900. Verlag von Carl Merseburger.

Si potrebbe definire questo libro la psicologia della canzone artistica. È uno studio che l'A. ha trattato largamente, soffermandosi prima nel campo delle considerazioni filosofiche generali e passando poscia in quello dell'esame musicale ed estetico della specie che è in discussione. In un paese come la Germania, che può ben gloriarsi — ed è questa la stessa gloria, la fortuna e il fascino della sua musica — di aver visto la canzone del popolo crescere e svilupparsi così da raggiungere, tra le mani de'maestri, la più eccelsa altezza di arte, questo fiore pieno di vita e profumo è coltivato e studiato con interesse sempre nuovo e con affetto vivo e incomparabilmente più grande di quello che si nota fra altri popoli, p. es., il francese e l'inglese. Si può dir questa la sintesi del libro del Metz.

L'A. osserva e studia il suo oggetto nel modo più completo vuoi per la parte dell'elemento poetico, vuoi per quella musicale e psicologica. L'analisi oggettiva di questi elementi e del modo ond'essi vengono accepiti e coinvolti nel fatto dell'arte concreto è eccellente; come anche un ben diretto spirito polemico ne aumenta l'interesse. Nel Metz si palesa una cultura che è ben opportuno siasi applicata al soggetto della canzone tedesca. Nella maggior parte dei casi, in fatti, noi siamo avvezzi a sentir parlare di simile materia da musicisti versati forse nel tecnicismo meccanico della loro arte, ottima cosa certo, ma che da sola non basta per riescire nello studio di una specie artistica qualsiasi.

E pure in questa parte musicale il Metz non rimane inferiore al musicista, che ha a sua disposizione le conoscenze volute per ispiegarsi l'importanza del componimento ne' minimi suoi dettagli. Ciò

che, accoppiato con le osservazioni estetiche e filosofiche indispensabili, rende lo studio del Metz completo per ciò che si consideri l'oggetto in sè, fatta astrazione dalle sue cause storiche ed etnologiche.

L'A. considerando l'atto pratico in cui generalmente è dato di ascoltare i *lieder* de' maestri, ha ragione di affermare che ciò avvenga per mero passatempo. Egli ne vorrebbe migliorata l'interpretazione e modificate le circostanze esteriori, cioè i luoghi ed i mezzi di esecuzione, per le quali l'opera d'arte è maggiormente sensibile, rappresentativa, illusiva. La forza della soggettivazione e l'esteriorità armonica debbono essere anch'esse tenute nella giusta considerazione; non nego. Ma l'A. mi vien fuori coll'esporre delle circostanze accessorie, dei coefficienti inadatti, poco serî e puerili; mi vien fuori con un progetto di sala da concerto fornita di particolarità architettoniche di gusto discutibile, di decorazioni e gingilli di vario stile e colore, una sala tenuta nella semi oscurità, ad eccezione del podio pei cantanti, che dovrebb'essere al contrario splendidamente illuminato. E tutto questo perchè? Per aumentare l'eccitamento della musica, perchè questa esposizione e variazione di linee, colori, luci, fregi, costumi... e cosmetici conferisce un vantaggio alla disposizione d'animo propria di chi ascolta musica. Facciamo conto di prendere sul serio cotesta roba giustificandola col fine, che è apparentemente onesto, e osservandola come il prodotto di un'abbondante ingenuità; e mi permetta però il Metz di non essere affatto della sua opinione. Per me credo che, in fatto di esecuzioni musicali, suprema regolatrice debba essere la naturalezza. La sala armonica e luminosa dovrebbe, in fatto di linee e fregi, contenere sol quanto acquieta l'occhio con tranquilla semplicità di rilievi. Molte sale tedesche — ne parlo perchè le conosco — sono mostre di architettura, magazzini di statue, musei di ornamentazione e di plastica, e se è vero che tutto ciò raccoglie l'animo dell'uditore e lo dispone a meglio ascoltar musica, allora è anche vero che per accrescere il proprio godimento emozionale ed intellettuale, quando si vanno a visitare le Gallerie del Louvre, sarà indicato farsi accompagnare da un'orchestra o da una banda militare. Quale spostamento di principî, signor Metz, se noi vogliamo fare di una semplice canzone il quadro di una scena da melodramma e di una sinfonia una rappresentazione di mimica e ballo. No, l'esecuzione del concerto non è una rappresentazione, il podio dei cantori non è il palcoscenico. Si è eseguita, anzi rappresentata, la *Sinfonia Pastorale* con scene, mimica e costumi; si sono cantati i *lieder* di Schubert e di Mozart come se si fosse nel salotto della Pompadour o presso il focolare di un buon villico della

Stiria; si è cantato Schumann come tra i sogni di una perduta landa del Nord o tra le perle, i colori, i profumi dell'Oriente, e si è suonato Field proiettando la notte luminosa di un *fiord* di Norvegia o di una pianura Irlandese.

Basta; non parliamone altro. L. TH.

Opere teoriche.

R. JOHNE, Das Musick-Diktat. Leitfaden für den Unterricht. — Hildburghausen. F. G. Gadow und Sohn.

Fra gli esercizi preliminari, nello studio della musica, quelli della dettatura sono specialmente importanti. Come ben dice l'A., fra l'immagine sonora e l'immagine della nota, fra l'udire e il vedere, esiste una lacuna che questo insegnamento è chiamato a riempire; esso favorirà l'unione del suono con la nota, del suono udito, con la sua rappresentazione grafica.

Il Johne ha esposto in ordine sistematico una serie di esercizi tolti, ad eccezione di pochi che servono alla determinazione degl'intervalli e a completare l'insegnamento con alcuni elementari e pratici esercizi d'armonia, dalle opere de' rinomati maestri. Egli ha diviso la sua utile operetta in esercizi melodici ed esercizi armonici. A quelli egli ha provveduto con la lettura o dettatura graduata delle note della scala in serie di *seconde*, *terze*, *quarte*, di passaggi cromatici e note di passaggio, di *quinte*, *seste*, ecc.; a questi con l'unione di accordi e relativi esercizi.

È una guida compilata con criterio, chiarezza e concisione. Tenuto specialmente conto della progressività degli esercizi e della correlazione che vi è tra essi e gli esempi che vi seguono immediatamente, detratti da solide opere musicali, questo libercolo servirà senza dubbio agl'insegnanti e ai discepoli, favorendo anche agli inizii della musicale cultura, lo sviluppo del buon gusto e le cognizioni più sane. L. TH.

ANTON HUBER UND JOSEF PRESSL, 107 praktische Beispiele und Uebungsaufgaben zur « Allgemeinen Musiklehre ». — Wien, 1900. Verlag von Carl Graeser.

Sono esempi ed esercizi di armonizzazione e contrappunto che vi riferiscono alla *Teoria generale della musica*, un pregevole trattato di A. Huber e Gius. Pressl. Dipartendosi dagl'intervalli, gli A. ne fanno vedere, con ordinata successione di còmpiti, i modi vari onde si armonizzano scale, temi liberi, canti fermi e si elaborano le varie specie del contrappunto, il canone e la fuga.

Non molte pagine ma profittevoli al certo specialmente per la chiarezza dell'esposizione. Solo nell'armonizzazione della scala *eolia* io avrei evitato le due quinte fra il 6° e 7° grado del modo discendente.

L. TH.

Strumentazione.

A. PISANI, Manuale teorico-pratico per lo studio della chitarra. — Milano, 1900. U. Hoepli.

Vediamo prima di tutto la bibliografia che l'intelligente editore unisce al libro affinché la stampa la riproduca come splendida mostra della cultura del nostro giornalismo: « ..... giunge molto a « proposito il Manuale del Chitarrista, testè edito in elegante e ni- « tida edizione », ecc, ... « Maestri e dilettanti potranno attingersi « (sic!) nozioni altrettanto utili quanto piacevoli a sapersi, atte- « sochè », ecc.

Non c'è che dire: la bibliografia dell'Hoepli mi ha messo in voglia di *attingermi* nozioni altrettanto utili quanto, ecc., nel nuovo suo Manuale; ma qui mi cascò l'asino perchè il lavoro del sig. A. Pisani è tanto scarso sotto ogni punto di vista che il torchio idraulico più potente non arriverebbe a spremerne qualche cosa.

Dov'è il *breve ma succoso saggio di storia della chitarra,* promesso dalla citata bibliografia, se ciò che trovo in argomento è roba così dappoco da non credere? Figuriamoci che nemmeno vi si ricorda il più grande dei chitarristi, J. K. Mertz! Dove *la chiara e metodica esposizione della teoria dello stromento e della tecnica del meccanismo,* se quanto vi si riferisce non arriva a spiegare i principî più elementari della chitarra?

Non credevo possibile che nel paese di Mauro Giuliani dovesse comparire un libro simile. L'autore però va scusato, lo riconosco ben volentieri, perchè, come egli dice nella Prefazione, lo *indussero a compilare* il Manuale ..... *il consiglio dell'illustre* (suo) *editore e quello dei* (suoi) *amici maestri ed allievi.* Lasciamo pure gli *amici maestri ed allievi,* la loro colpa è tanto lieve!, e constatiamo piuttosto la nessuna competenza dell'*illustre editore* in fatto di chitarra, augurandogli idee più felici nella fabbricazione dei suoi Manuali.

O. C.

The Fitzwilliam Virginal Book. Edited from the original manuscript, with an introduction and notes translated into German by John Bernhoff), by J. A. Fuller Maitland and W. Barclay Squire. — London and Leipzig, 1899. Breitkopf and Hartel.

È per la prima volta data alle stampe questa collezione di musica per Virginale di vari compositori inglesi. Essa è riprodotta, s'intende, in notazione moderna e forma il contenuto di un codice conservato nel Museo Fitzwilliam di Cambridge, il medesimo codice noto sotto la denominazione erronea di *Libro per Virginale della Regina Elisabetta.* Le notizie ancor vive di questo codice risalgono alla prima parte del secolo XVIII: esso appartenne a Dr Pepusch, quindi a Roberto Bremner e poscia pervenne a Lord Fitzwilliam

che lo possedeva nell'anno 1783. Ma la sua storia, sino al momento in cui esso appare nella collezione del Dr Pepusch, era assolutamente sconosciuta; in parte essa lo rimane ancora. Il Fuller Maitland però, in una lettura tenuta nell'aprile del 1895 davanti all'Associazione musicale inglese, rintracciò le origini del prezioso manoscritto, il quale fu compilato da un gentiluomo di Cornish chiamato Francis Tregian sulla fine del secolo XVI, durante la prigionia sofferta per lungo tempo a motivo della sua professione di fede cattolica.

Il Codice Fitzwilliam è in fatti importantissimo per la storia della notazione musicale anzi tutto. La stessa varietà che si nota nello stile dei componimenti, espressa a varie date e a differenti periodi, dal 1550 al 1620, con diversa precisione di scrittura, lascia vedere un complesso di applicazioni grafiche della tecnica musicale, che difficilmente possono rinvenirsi in altri documenti. E i signori Fuller Maitland e Barclay Squire hanno, nella erudita prefazione del primo volume, significata questa importanza come pure l'importanza del contenuto musicale ed hanno ragionato su tutte le sue diverse parti, ond'è che nella trascrizione esso si rispecchia intatto e schiettamente antico.

Occorreva certo por mente a parecchie questioni. Esse sono che nel ridurre musica antica abbisognano di essere risolte e preoccupano per lungo tempo il trascrittore con uno di quei lunghi e lenti lavori di preparazione, che difficilmente immagina chi non sia a giorno di questi studi.

Il sottoscritto sa, per modesta esperienza propria, che cosa sia ridurre in notazione moderna un codice di questa specie ed epoca.

Prima fra tutte si affaccia la questione della tonalità le quali, per quanto nel principio del secolo XVII tendessero ad uscire dalle pastoie dei modi ecclesiastici, pure mantenevano molte anzi le essenziali caratteristiche degli antichi modi ancora.

In quanto ai segni alteranti le note (accidenti), anche per essi la questione non è certamente da prendersi alla leggera. La incertezza della tonalità maggiore e minore nella musica antica è evidente non solo, ma è una sua speciale caratteristica come la stessa necessaria conseguenza dell'influsso degli antichi modi. Ora io credo sia d'uopo una maggior ponderazione, uno studio più fondato ed ampio ed una maggiore cautela prima di accertare, come fanno i signori Fuller Maitland e Barclay Squire, che il *diesis* sia stato ommesso nell'originale davanti alla prima nota, la stessa che precede e diventa la sensibile di una cadenza in trillo, nota alla quale *evidentemente*, dicono essi, il diesis si riferisce. Un momento: Può essere che solamente nel trillo o nell'abbellimento della cadenza il tale o tal'altro

autore impieghi il modo maggiore pure conservando la precedente serie di note nel modo minore e precisamente insistendo sino all'ultimo momento, cioè sino alla mossa per la cadenza, nel conservare alla sensibile il carattere della tonalità minore. Ciò non è disdicevole e pur talvolta è elegante. A me è capitato in riduzioni simili a queste, cioè di intavolature di organo, arpicordo o cembalo di quest'epoche e di epoche anteriori, di dover dedurre da un considerevole numero di esempi la intenzione melodica che si dichiara caratteristica nel pezzo di musica, come pure mi è avvenuto di dover dedurre la generale adozione sistematica in quanto all'uso di abbellimenti comuni propria dei musicisti di una determinata epoca, e mi sono convinto, sventuratamente non sempre in tempo per poter rimediare a vari trascorsi, che la incertezza, la indecisione della tonalità antica è necessaria e va interamente rispettata. Per cui non vorrei che, coll'assegnare le alterazioni delle note alle quali per noi moderni pare che i *diesis* evidentemente si riferiscano, noi non facessimo altro che applicare un criterio moderno alla musica antica, alterandone, cosa ben evidente anche questa, il carattere.

Ancora i compilatori mostrano di avere molto studiato la loro materia per ciò che concerne le segnature del tempo, gli ornamenti e le divisioni delle battute, tutti punti nella discussione dei quali essi recano una somma di cognizioni veramente fondate.

Interessante è quanto essi espongono sulla struttura della *Virginale*, il cui suono è identico a quello della spinetta o dell'arpicordo; a proposito di che cade assai in acconcio l'osservazione dei compilatori, che la lunghezza di certe note d'armonia dovrebbe persuaderci come il suono mandato dalle corde della *Virginale* non era di breve durata o evanescente quantunque strappato con penne o con linguette di cuoio.

Osservando la musica contenuta in questi due splendidissimi volumi, un mondo di riflessioni si affaccia alla mente. Prima di tutto s'impone la serietà con cui i compilatori si accinsero ad un lavoro, difficile e lungo, i cui inizi furono malagevoli e dispendiosissimi e i cui risultati solo pochi possono convenientemente apprezzare. Tanto è maggiore il loro merito e la lode che è loro dovuta s'accresce del doppio.

La genialità semplice della più gran parte di queste composizioni è attraente, l'arte sicura dei tersi contrappunti e delle varianti o su tema popolare o su *Canto Gregoriano* rivela un complesso di tali doti, un tale movimento di intelletto e di pratica che si identifica ben presto in arte non accademica e però corretta ma specialmente fantasiosa e sentita.

Questi due volumi, contenenti più di novecento pagine di musica, ono un contributo monumentale alla storia della musica istrumenale in Inghilterra. Le composizioni di Richardson, Morley, John ull, Byrd, Philips e Tallis specialmente si distinguono per eleganza, lasticità di parti e disegno della melodìa.

La intavolatura della *Virginale* è come quella dell'arpicordo o el cimbalo. Non altrimenti sono intavolate le canzoni e gli inni hiesastici della fine del '400 o al principio del '500. Ma nel caso resente una forte differenza è manifesta se si pensa alla disparità egli stili e alle conseguenti applicazioni delle conoscenze e convenioni grafiche. L'interesse è per ciò molto accresciuto anche contatando a qual grado di virtuosità era giunta la pratica nel suono ella *Virginale.* Vi sono componimenti difficili in questo libro, difcili ed importanti per tecnica e anche per espressione e carattere; nferiori però io li direi a quelli dei compositori italiani della seonda metà del '500 e della prima metà del '600, perchè più duri el disegno e più aspri nel colorito. Ma, considerate nelle loro quaità caratteristiche non sono meno interessanti in quanto che essi ivelano un'antica e speciale maniera di sentire, un proprio modo i appercepire la bellezza riscontrabile in dati individui ed in una articolare provincia geografica, una bellezza antica che è fonte di iletto le mille volte maggiore di quel che offrano le composizioni ussuose, accademiche sentimentali e vuote spesso del secolo XVIII del nostro.

L'arte, come l'emozione, è qui così ingenua sincera e sana, che l suo sorriso continuo, per quanto un po' rude, è pieno di attrative e non stanca. Essa non ci offre un'onda perenne di sentimento, na ben più. Essa è tutta forte fantasia, è fantasia viva e colorita; 'è caldo sangue e puro nelle sue vene, e si può dire che offre utta la sua ricca materia (così male sfruttata poi) alle calme poliniche e alle omofonie balbettanti nelle sale aristocratiche di un ecolo dopo. Noi dormigliosi ed invecchiati essa attrae col fascino ella giovinezza e con strani lampeggiamenti di vivacità. Se noi la omprendessimo potremmo rimediare la nostra esistenza.

È una grande e utilissima pubblicazione quella dei Signori Fuller Maitland e Barclay Squire, una pubblicazione che fa loro un granlissimo onore e questo essi dividono coi signori Breitkopf e Härtel che hanno allestita un'edizione in tutto degna di loro. L. Th.

Ricerche scientifiche.

LEO KOFLER, Die Kunst des Atmens. Aus dem Englischen übersetzt von Clara Schlaffhorst, Berlin und Hedwig Andersen, Berlin 2. verbesserte Auflage. — Leipzig, 1900. Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.

Succede raramente, in vero, di leggere un libro, il cui contenuto s'aggira attorno ad una questione anatomica e fisiologica, senza che esso ai non specialisti riesca inintelligibile o rechi noia. L'operetta presente, dettata secondo un fine eminentemente educativo, ha precisamente il vantaggio di una facile ed elegante chiarezza, oltre ad altri ben più importanti che verremo dicendo, il quale, tenuto conto dei lettori musicisti o cantanti di professione o maestri di canto, una parte non piccola tra quelli cui essa si rivolge, non è punto disprezzabile.

Perchè giova premettere che il Kofler ha voluto un serio fondamento scientifico all'edificio che egli s'è venuto mano mano costruendo per il bisogno di vivere e di rintracciare una verità, la quale come ha servito a lui potesse servire ad altri pure.

Dissi pel bisogno di vivere. In fatti il Kofler, un Tirolese di Brixen, nella cui famiglia era la tisi ereditaria e che aveva visto in breve tempo morire parecchi fratelli in causa di questo male terribile, scorgendo pure in sè, per le sue spesse infreddature, i sintomi della malattia, risolse di combattere contro la morte e cominciò a studiare le opere di famosi fisiologi. Egli aveva lasciato il suo paese ancor giovine senza possibilità di trovare il mezzo di guarire la sua rauca voce. I cantanti famosi che egli aveva interrogato, lo avevano lasciato nell'ignoranza più completa circa i mezzi atti a vincere la imperfezione, il guasto del suo organo vocale. Dopo che nè anche dal periodo di studi fatti a Berlino egli aveva potuto ottenere un qualsiasi profitto, egli si trasferì in America dove oggi vive ed è direttore del Coro in una delle principali chiese di Nuova York e maestro di canto fra i più autorevoli di quella metropoli.

Ora, studiando per cercare un rimedio al suo male, egli era giunto a formarsi questa convinzione: « che i polmoni sono la fonte della purezza e caldezza del sangue e che la loro attività è il mezzo migliore per conservare gli organi della digestione e con ciò tutto il corpo intero, nello stato di attitudine al lavoro ». Su questa conclusione egli costruì il suo metodo, e ne' suoi esercizi di respirazione stabilì la massima: che bisogna prendere un pieno respiro proveniente dalla unita attività di tutti i muscoli della respirazione. Egli ha così combattuto con esito felice i suoi mali fisici e vocali non solo, ma anche quelli dei discepoli suoi.

sul principio fondamentale anzi detto il Kofler ha sviluppato
ıo metodo di respirazione, nel quale, mosso da studi fisiologici
ha recato una importanza pratica, in quanto tutto in essi
verge nel dimostrare l'utilità di buoni esercizi di respirazione;
ɔtrebbe anzi definire questo libro un trattato di ginnastica della
ɔirazione. Una tale ginnastica sistematica, ordinata può rimediare
olti mali che affliggono l'umanità, non escluso quello di avere una
ɜ rauca, debole, viziata da cattiva scuola; ma sopra tutto, nel con-
o dell'A. questa ginnastica è diretta a combattere mali ben più
ɜsti, quelli degli organi respiratori.
el libro del Kofler si vede quindi esposta per ordine tutta quanta
naterıa che concerne la teoria e la pratica della respirazione
diversi modi suoi, e in parte speciale, quanto può giovare ai
:anti e agli oratori, una sezione del libro dettagliata questa e
ıa di conoscenze di fatto e di speciale competenza del maestro
anto, al quale alcuni capitoli di questo libro saranno di parti-
r lezione.
a parte pratica che concerne la ginnastica della respirazione è
'edata di figure.
accomando ai lettori questo libro convincente e assai ben fatto,
è sorto dalla necessità di combattere per l'esistenza, da un vero
ıggle for life, da una lotta per la vita e la voce. L. TH.

Musica sacra.

'N E. WEST, Cathedral organists past and present. — A record of the successiva f organist of the cathedrals, chapels royal, and principal collegiate churches of the United :ingdom. — London. Novello.

un libro assolutamente nuovo nel suo genere.
'A. nota come « una completa ed adeguata storia dei passati e
ɜenti organisti delle cattedrali del Regno Unito non sia mai stata
blicata ».
libro, nella sua geniale originalità, viene ad essere grande-
ıte utile per tutti coloro che si interessano di musica sacra.
difficile di definitivamente stabilire quando l'ufficio di organista
:inciò nelle cattedrali inglesi ad assumere un carattere indipen-
te e personale; ma in via approssimativa si può dire che dati
ncirca dal periodo della Riforma.
'A. in questo lavoro fa un'importante distinzione fra le catte-
ıi di antica e quelle di nuova fondazione; intendendo per cat-
'ali di antica fondazione quelle che conservarono, dopo la sop-
ɜsione dei monasteri fatta da Enrico VIII, la loro costituzione

originale; e cattedrali di nuova fondazione quelle che furono ricostituite nel tempo di Enrico VIII.

Le notizie biografiche date sotto ai nomi dei varii organisti si riferiscono principalmente ai loro stipendi e ai loro lavori di musica sacra, ma non sono da considerarsi come una completa ed esauriente notizia della loro carriera musicale. Ne consegue che la materia dedicata ad organisti ben noti ed i cui nomi si trovano in quasi tutte le biografie musicali apparisce spesso scarsa in proporzione di quella dedicata a nomi meno noti, molti dei quali sono ricordati per la prima volta.

Nel suo insieme il libro ci dà un'idea molto lusinghiera della serietà di intendimenti coi quali viene coltivata in Inghilterra l'arte organistica; se nella nostra Italia a qualche valente musicografo saltasse il ticchio di compilare un'opera di questo genere sugli organisti italiani non troppo estese riescirebbero le sue ricerche ed il libro risulterebbe di proporzioni molto ..... tascabili! S.

Musica.

ALEXANDRE GUILMANT, Archives des Maîtres de l'Orgue des XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles (4e année, 2e livraison).

Contiene la fine dei pezzi di Luigi Marchand, e il principio del *Livre d'orgue* di L. N. Clérambault l'allievo di A. Raison.

Clérambault, nato a Parigi nel 1676, pare non sia stato, come Marchand, un virtuoso nel clavicembalo.

Egli si distinse più come organista, e come autore di cantate. Il suo stile è già più fine, più geniale e meno scolastico. Graziosissimi il *duo* ed il *trio* editi in questo volume. S.

Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich. Herausgegeben mit Unterstützung des K. K. Ministeriums für Cultus und Unterricht. VII Jahrgang: *Trienter Codices I.* Geistliche und weltliche Compositionen des XV Jahrhunderts. — Wien, 1900. Artaria et Co.

Quando, nel 1891, il Ministero austriaco per il Culto e l'Istruzione impedì l'uscita dallo Stato a questi monumenti di arte immensamente pregevoli e si decise ad acquistare, volendoli conservati a Vienna, i sei *Codici Tridentini* — appartenenti al Capitolo del Duomo di Trento — coll'intenzione di pubblicarne il contenuto, fece atto energico degno della più alta lode e mostrò di proteggere e promuovere non a chiacchiere, ma a fatti, la cultura e la scienza nel proprio paese come nessun altro Governo ha saputo e sa. Il presente volume, la settima annata dei *Monumenti della musica in Austria*, è il risultato di questa rara coscienza del proprio dovere e di questa energia di governo. Esso è appunto dedicato a iniziare

la pubblicazione dei famosi codici musicali del quattrocento. È una prima grande dispensa dell'edizione e contiene componimenti trascelti da sei codici e il completo catalogo tematico. Il direttore della Pubblicazione, Dott. Guido Adler, ha voluto anzi tutto col presente volume offrire uno sguardo sul contenuto complessivo dei manoscritti; per ciò, nella prima scelta, che egli ha fatto, ha avuto in animo di presentare parecchie composizioni caratteristiche, in parte sacre e in parte profane ed ha inteso di esporre saggi delle differenti scuole e notazioni musicali, i cui principali rappresentanti o coll'uno o coll'altro tratto caratteristico destano il nostro interesse, tenendo conto ancora dei differenti testi tedesco, italiano, francese e latino in cui s'annunciano i canti.

In principio del volume sono composizioni dedicatorie esaltanti i meriti di uno dei principi della Chiesa, al tempo del quale furono scritti i codici; segue poscia un canto in lode di S. Vigilio, il protettore di Trento, cioè del luogo in cui queste opere d'arte furono raccolte e conservate. Sano principio invero e che risponde al criterio etnologico e storico, sotto la cui guida l'edizione s'ha a presentare. E le belle composizioni trovano così il loro posto più conveniente. Se i detti componimenti non hanno una speciale importanza artistica, ne hanno però una specificamente locale e patriottica; essi sono con grandissima probabilità di autori Trentini.

Nel volume noi vediamo inoltre compresa una intera Messa di Dufay. Questa è realmente assai importante. Vi abbiamo l'idea di una composizione completa quattrocentista nelle sue varie e grandi parti; vi abbiamo un'idea della sua condotta come un tutto, ciò che per opere del secolo XV non sapevamo fino ad oggi.

Altre composizioni in lingua latina seguono di Binchois, G. Brasart, Busnois, Loyset Compère, Dufay, Dunstable, Grossin, G. de Lymburgia, Gio. Sarto, Touront, Eg. Velut. Molti componimenti che i Codici Tridentini hanno comuni con altri manoscritti (p. es. col Codice 37 della Biblioteca del Liceo Musicale di Bologna) furono confrontati e studiati nelle lor varie lezioni e notazioni.

In maggior numero sono le composizioni di Dufay — il più grande compositore della sua epoca — poi vengono quelle di Dunstable e di Binchois. Un numero considerevole di *chansons* in lingua francese sono di quest'ultimo. Altri compositori di *chansons* vi appaiono coi nomi di Bedingham, Caron, Heyne, Pyllois, Isaac. Dei dieci canti che chiudono il volume non sono noti gli autori. Fra le composizioni di autori italiani, la canzone *O rosa bella* desterà fra i musicisti eruditi uno speciale interesse: essa è pubblicata in cinque differenti versioni e sarà campo di svariati commenti e di ricerche.

Teniamo conto di ciò, che una vera ed ampia e dettagliata discussione sulla materia di questi codici seguirà mano mano negli altri volumi che si pubblicheranno. Certamente nelle Riviste speciali la discussione, per parte dei musicisti colti, non può mancare, poichè l'importanza storica e scientifica di questi tesori è immensa.

È anche vero che noi impareremo per la prima volta a conoscere periodi così importanti della musica del XV secolo? Mi dispiace di dovere ricordare io stesso, ma lo faccio perchè vi sono costretto, al sig. Adler le due canzoni pubblicate da me nel primo volume dell'*Arte musicale in Italia*, le quali sono importantissime per riconoscere lo stato della *Canzone* in Italia nei secoli XIV e XV, riguardo alla tecnica del contrappunto e all'espressione delle parole singolarmente belle, vivaci, pittoresche. E mi servirò delle sue stesse parole: non è imitando delle esteriorità che si appropria lo spirito di una manifestazione d'arte, e se ne conosce lo stile, ma cercandone l'anima. Ed ecco ciò che, in tal caso, dovranno fare i musicisti, se intanto gli scienziati daranno il buon esempio e segneranno la via da seguirsi per istudiare le composizioni della musica antica.

Giacchè esse sono singolarmente belle e forti nella loro maniera, ma sono il prodotto di un altro sistema d'armonia e di un altro modo di appercepire la bellezza musicale. A noi, abituati più al concetto verticale che orizzontale della musica, avvezzati alla mollezza e alla sensualità, che trae le sue origini dalla decadenza del melodramma sulla fine del sec. XVII, suonano ben dure e strane le ruvidità armoniche del secolo XV; ma non minore per questo è l'interesse con cui il musicista, in queste composizioni, segue le ardite volute della melodia, le combinazioni delle libere parti, le entrate delle note di ritardo, degli accordi alterati, il succedersi degli accenti e delle figurazioni proprie della musica *ficta*. Aspre sonorità, coloriti di un'immaginazione sana, vivace, primitiva, virile; pennellate di una mano forte e rotta alle discipline dell'arte, eccitanti contrasti che ci empiono di stupore, ci risvegliano impressioni multiformi e ci accostano epoche ad epoche, per quanto lontane, mentre poi ci tengono presenti alle eterne questioni sorte sempre di tempo in tempo sulla bellezza artistica; composizioni belle e grandi in sè, nella tecnica, nell'immaginoso ed elevato pensare, nella filosofia e nella loro importanza storica.

Quest'arte, rivelata nella sua crudezza, avrà la forza di rigenerare il mondo musicale morente e a noi converrà rifare la nostra debole ed errata cultura, ritemprarci alle fonti sane e popolari dell'arte antica, respirare questa atmosfera eccitati da forti, da acri profumi, in mezzo a questa fioritura di piante selvagge, dove è tanto da trarre

forza, salute, vita, e con esse carattere. L'artista italiano ha tutto da rifare e, per una legge di evoluzione indispensabile, dovrà assoggettarsi a questa rinnovazione del suo sangue: allora il tanto desiderato genio italiano verrà, e con esso risorgerà la nostra arte. Fino a che questo stato di cose non si verifichi, alla venuta del nuovo genio, come ad un miracolo, è inutile pensare. Per conseguenza, a chi possa solo un momento immaginare il quadro di tutto il nuovo avvenire artistico che si connette a questi studî e propriamente a queste rivelazioni di arte antica, riuscirà facile e gradito, come una nuova promessa, l'avvertire l'importanza di queste pubblicazioni che varia d'assai la cosa in sè e l'indagine storica ed estetica del passato. Sono gli studi del passato che preparano l'avvenire.

Dice bene l'Adler: «Si leggano e ascoltino queste opere non tanto nella direzione verticale quanto in quella orizzontale, si segua più l'andamento delle voci che la loro armonia, si comprenda più la successione melodica che la disposizione e l'incontro armonico delle voci. Allora anche la condotta ritmica delle voci, la quale è il più che sia possibile conservata nella notazione di questa edizione, sarà chiaramente riconosciuta ».

Nella *Introduzione* l'editore descrive i sei codici, ne presenta il contenuto e in un lungo ed erudito commento ne fa la storia e ne esplica la notazione. Chi sa che cosa significa la notazione musicale del '300 e del '400 comprenderà quale lungo studio occorra prima di poter decifrare questi tesori di musica e mettere in partitura le singole voci. Le difficoltà sono di molte specie ed infinite: la segnatura dei tempi, la divisione delle battute, i punti, le pause e le diverse significazioni ed alterazioni a cui un medesimo sistema (o che almeno par tale) dà luogo passando da una mano all'altra di compositore. La storia dell'indole dei componimenti e delle circostanze in cui essi ebbero vita, i paralleli fra scuola e scuola, le multiformi discussioni tecniche, son tutte cose accennate in parte ma pur bisognevoli di ben più ampio esame, e in parte profondamente discusse. Perciò questa monografia è utile, bella e scientifica nel senso più nobile della parola. Le riproduzioni fotografiche sono nove. Vi segue lo specchio delle concordanze dei manoscritti e delle stampe che si conservano in altre Biblioteche, e il catalogo tematico delle 1585 composizioni contenute nei sei codici.

Percorrendo queste pagine è in vero stupefacente, in alcune composizioni, la bellezza della linea del canto: le volute sono rilevate, elegantissime e nuove, ed impongono un'attenzione che diventa un'attrattiva, un fascino; ma anche l'armonizzazione reca sorprese

di una varia e rara bellezza miste certo a crudezze però non prive di poesia, di gusto, di interesse artistico. Basterebbe uno sguardo al tema del primo canto a 3 voci *Imperitante Octaviano*, composto sulla canzone: *Pour l'amour qui est*. Ah, quale divina linea di melodia, quale freschezza. È a questa fonte di canti popolari certo che la bellezza musicale appare intatta, pura, eterna. Il *Kirie* della messa di Dufay, a 4 voci, muove su di una melodia stupenda, sentita con passione e ardore primitivo e con viva movimentazione di linee eleganti. Sul medesimo spunto seguono il *Gloria* e il *Credo*, il quale specialmente ha pagine di grande interesse melodico, il *Sanctus* e l'*Agnus*: e intanto, come condotta, si osserva che col medesimo tema cominciano tutte le parti della Messa, sciolte in modi varî, lieti di un moto di parti che nella sua linea orizzontale è un mirabile tessuto di dettagli melodiosi originali e di una sorprendente freschezza.

Ed io non finirei così presto di citare esempi di rara bellezza, se lo spazio me lo permettesse, e di ammirare e commentare gli altri magnifici inni a 3 e 4 voci del Dufay, il musicista che ha le prerogative del genio, e il bellissimo *Crux fidelis* a 3 di Dunstable con il tema di una impronta solenne, aperta, purissima d'armonie, sacra d'espressione, il suo *Quam pulchra es* a 3, piccola e gioconda canzone tutta gemme e fiori, una primavera smagliante di tinte vive e di luce, la *Sancta Maria* di Dunstable a 3, mite e soave, e il suo *Veni Sancte Spiritus* a 3, nello spunto ricordante una delle più squisite ispirazioni Beethoveniane, e nelle successive elaborazioni ricca di pensiero, di moto e sentimento; le due belle canzoni: *O florens rosa* e *O gloriosa Regina* di Gio. Touront a 3, soavi tanto e naturali nel porgimento dell'espressione e nella declamazione, la spigliata e giocosa *La Martinella* a 3, di Gio. Martini e i diversi componimenti su la *Rosa bella* di Gio. Ciconia a 3, di Dunstable-Bedingham, a 9, di Hert-Ockeglm, a 4, la dolce canzone di Binchois, *Adieu mon amoureuse joye* a 3, e il suo *Deul angouisseux* a 5 e l'altra anonima *Vous marchez du bout du pié Marionette*, anonima a 3, tutta gentilezza incomparabile, tutto profumo e galanteria, la canzone *Lyesse m'a mandé salut* di Grossin, a 3, e l'altre di Busnois e di Heyne, e i melodiosi canti tedeschi dalla melodia facile, spiegata che chiudono il volume, notevoli specialmente quello sulle parole *Der tag der ist so freudenreich*, l'altro intitolato *In Gotes namen faren wir* a 8, *Sendliche pein hat mich verwundt* a 3, *So lieb geschicht* a 3, nei quali tutti emerge il carattere della melodia che si spande con naturalezza e sentimento in periodi lunghi e in catene di frasi rispondentisi, di perfetta intonazione sentimen-

tale e popolare, veri caratteri che sono alle origini pure delle canzoni tedesche.

Fra tutte queste composizioni certamente emergono quelle di Dufay e Dunstable. Onore ai due grandi nomi tramandati dalla storia; onore a coloro che ne hanno ricostruite le mirabili opere d'arte; esse confermano e accrescono la nostra stima e ci istruiscono e ci assicurano ciò che realmente vale nei secoli.

Così vadano ripetutamente le nostre modeste parole ai bravi e benemeriti trascrittori e suonino lode, incoraggiamento e conforto nelle aspre lotte che sostengono pel conseguimento di fini nobilissimi ed elevati assai sulle miserie dell'oggi, di ideali che voglion dire il miglioramento sicuro dell'arte avvenire che poggia certamente sopra una cultura musicale conscia dei suoi risultati e di cui oggi non abbiamo nè anche una lontana idea nei nostri Istituti e nell'indirizzo generale degli studî. Suonino lode incondizionata a chi dall'alto della sua missione di Stato sa patrocinare opere simili che bastano per essere il vanto di una casta di uomini d'arte e di sapere, il vanto di una nazione. Noi non dimenticheremo se altri lo ignorano, che gli antichi maestri hanno lavorato onoratamente e valorosamente per perfezionare la tecnica dell'arte. « Sotto il velo della crudezza e dell'asprezza si nasconde sempre (in queste opere) un senso nobile, una maniera elevata. Ai nostri artisti che creano io vorrei dire: quando voi leggete e udite le opere antiche, aspirate a comprenderne l'anima; non credete, quando voi ne imitate le esteriorità, e le impiegate come mezzi per eccitare, di esservi impadroniti con ciò di quello che è realmente utilizzabile nell'arte antica. Elaborate in questo senso le antiche opere, avranno efficacia nella coltura e nel rinnovamento dell'arte ». Non ho bisogno di ripetere che nella maniera di pensare è da molto tempo che io mi trovo all'unissono coll'amico e collega Adler. A lui ed al suo collaboratore Osvaldo Koller molti augurî per il trionfo di un'idea che è forse l'unica sana idea ai giorni nostri nell'arte della musica.

L. TH.

KSIĘDZA ANTONIEGO IUSZKIEWICZA, *Melodje Ludowe Litewskie*. Opracowywane przez ś. p. Oskara Kolberga i ś. p. Izydora Kopernickiego, a ostatecznie opracowane, zredagowane i wydane przez Zygmunta Noskowskiego i Jana Baudouin'a de Courtenay. Część I (Z portretami braci Juszkiewiczów). Krakow. Wydawnictwo Akademji Umiejętności. — MCM. — Un vol. in-4 di pp. 247.

Riassumerò brevemente la storia di questa collezione di canti popolari della Lituania. Li raccolse Antonio Juszkiewicz, un prete cattolico nato nel 1819 a Dowiaty, governo e distretto Kowno, vissuto molto tempo a Velůna e a Pusolaty nella Lituania, e morto

nel 1800 a Kazan. Come i testi, così le melodie provengono solo in minima parte da Pusolaty; la più gran parte fu raccolta a Velůna. Sono in tutto 1785 canzoni. Più di cento delle 1852 raccolte dal Juskiewicz, per diverse ragioni, furono ommesse.

Morto Antonio Juszkiewicz; il fratello Giovanni rimise la collezione a J. Baudouin de Courtenay, e, dopo esser questa passata per le mani del prof. dott. Isidoro Kopernicki e di Oscar Kolberg, membri ancor essi dell'Accademia delle Scienze di Cracovia, ne fu decisa da questa la pubblicazione a sue spese il 2 luglio 1896, incaricando il Baudouin de Courtenay di curarla. Occorrendo l'aiuto di un uomo versato nella musica, questo fu trovato nella persona del musicista Sigmund Noskowski, direttore della Società musicale di Varsavia, il quale ha scritto l'introduzione di questa raccolta mentre il Baudouin de Courtenay ha compilate le notizie della prefazione.

L'esame critico di queste canzoni complessivamente dimostra la importanza che esse hanno pel folklorista musicale non solo, ma anche per i compositori, i quali potranno da questa raccolta attingere melodie nuove, non ancora utilizzate ed assai caratteristiche in gran parte. Il colto musicista potrà scrutarvi la relazione che la musica popolare contrae col carattere del popolo, e ciò gli aprirà vie nuove.

In quanto alla parte puramente musicale, Sigmund Noskowski ne informa prima di tutto sulla differenza che esiste fra queste canzoni e le canzoni slave e polacche, ammettendo che le ultime prendono il primo posto per la varietà e ricchezza della ritmica, come anche per la libertà lor propria nell'accentuazione della parola.

Queste canzoni popolari lituane si distinguono invece per la grande varietà della tonalità, che è molto superiore a quella delle canzoni polacche e che lascia credere al Noskowski che esse siano antichissime e rimontino, in buon numero, quasi ai tempi dei Greci.

« Il carattere e il fondo espressivo delle canzoni popolari Lituane è discretamente uniforme. Anzi tutto una speciale quiete e malinconia è lor propria, cosa per la quale quasi tutte le melodie si distinguono tanto quelle in tre come quelle in quattro movimenti, il cui carattere lascia supporre un tempo lento.

« Non si deve tuttavia tacere la circostanza che molte melodie in due movimenti o hanno origine dalla Piccola Russia (o Russia Bianca?) o sono sorte sotto l'influenza della vicinanza del territorio dove si parla russo. Se noi dobbiamo quindi trarre una conclusione circa la purezza del carattere popolare, mi sembra che soltanto quelle canzoni si debbono ritenere per lituane, le quali hanno una battuta in tre movimenti oppure sono composte di frammenti divisi

così, cioè in tre parti di tempo; poichè precisamente il ritmo di queste melodie è affatto diverso da quello delle canzoni slave.

« Nel ritmo tranquillo delle melodie popolari lituane solo difficilmente si possono scoprire traccie di sentimento cavalleresco ed eroico ».

Per me credo che a qualunque musicista intelligente ed a qualunque uomo capace di gustare una sincera melodia queste canzoni suonino originali, fantasiose ed espressive. Esse muovonsi talvolta, e spesso anzi, in volute musicali nuove al nostro orecchio e sono certamente suscettibili, nell'armonizzazione, di un colorito parimente nuovo ed interessante.

Nella semplicità dei loro disegni melodici è carattere, è disposizione d'animo alla quale noi non siamo abituati; vi è un sentimento di tenerezza, di calma e di malinconia che ci impressiona assai favorevolmente, simpaticamente. Non vi è che una grande naturalezza. Molte volte la nitida linea del disegno si risolve in pretta e dolce ingenuità; ma questa è appunto per ciò tanto più cara a noi che alla naturalezza di un disegno melodico non siamo oggidì più abituati; giacchè i nostri compositori vanno ripetendo disegni noti e generalizzati, quelli che appartengono a una cultura musicale avanzata che ha consumato tutte le sue risorse, e coloriscono ammucchiando i luoghi comuni di quest'arte e cultura avanzata. Un ritorno alla natura sarebbe l'effetto indiretto, che a noi la musica scritta colla fantasia ultra moderna non fa e non può più fare.

Tra queste 1785 canzoni pubblicate difficilmente si trova quella che non attragga la nostra attenzione per qualche suo tratto caratteristico. Vorrei porre quindi sull'avviso gl'italiani compositori, non perchè essi abbiano bisogno delle canzoni lituane, ma perchè essi imparassero a conoscere e a coltivare le canzoni popolari del proprio paese sull'esempio di questi uomini eminenti e benemeriti della lontana Russia. Essi hanno reso un servizio alla cultura ed all'arte del proprio paese, pel quale ogni artista serio deve sentire gratitudine. E a chi guardi oggi che cosa è la musica russa, fondata anch'essa sui suoi vecchi canti nazionali religiosi, non potrà non saltare agli occhi l'importanza di queste pubblicazioni folkloriste. Esse si traducono in un vantaggio musicale di prim'ordine per tutti. L. Th.

Varia.

Der Bach-Verein zu Leipzig in den Jahren 1875-1899. Bericht erstattet von dem Schriftführer des Vereins. — Leipzig. Druck von B. A. Dathe.

Una notizia concernente l'attività della Unione Bach di Lipsia, durante i venticinque anni di sua vita, non può che riuscire oltre-

modo interessante. Essa giova a testimoniare che a grandi risultati si può riescire coll'appoggio di elette forze unite e di vere competenze, che al di sopra del successo personale mettono il successo delle idee.

Or questa notizia è compilata dal Segretario della Unione, il prof. Dr R. Beer, e, dopo poche pagine di riassunto storico, contiene il prospetto degli ottanta concerti dati dall'Unione, un prospetto delle composizioni che vi si eseguirono, cioè le grandi opere di Bach, le sue Cantate da chiesa, i Mottetti, le Canzoni a più voci, i Canti *a solo*, le opere per Organo, per Violino, Clavicembalo, Violoncello, e Flauto con orchestra.

L'opuscolo contiene inoltre il prospetto delle opere di altri maestri che nei concerti dell'Unione furono del pari eseguite, fra le quali notiamo con piacere composizioni di A. Scarlatti, Gastoldi, Donati, Locatelli, Corelli, Nardini, Martini, Marcello, Tartini e Sgambati.

Ed è così in Germania, anzi che in Italia, protetta la nostra grande arte, quell'arte che, penetrando nella vita e nella cultura, orma degli uomini, delle coscienze e dei veri valori. Sì, vi è protetta e promossa quell'arte alle cui manifestazioni gl'Italiani d'oggidì hanno chiuso l'orecchio, il cuore e l'intelletto e che non di meno risorta, studiata e passata nella nostra educazione, potrebbe essere fonte di nuove glorie per la nostria patria.

Ma è vano parlare ai sordi.

Finalmente questo opuscolo contiene l'elenco degli artisti solisti dei soci dell'Unione. La quale, non v'ha dubbio, trarrà nuova forza dal suo passato per attendere allo svolgimento del piano che si è proposto, cioè l'incremento e il culto popolare della grande musica.

Dio protegga questi sforzi degli umili e valenti artisti, gli slanci della fede nel bello congiunta a un sano, ed elevato sentimento di patriottismo.

L. TH.

Kirchenmusikalisches Jahrbuch für das Jahr 1900 herausgegeben von Dr. Fr. X. Haberl

Contiene studi critici, storici e polemici di grande interesse, più sette mottetti di Luca Marenzio a 4 voci adattati ai cori medesimi da Michele Haller.

È la 25ª volta che quest'eccellente Annuario di Musica Sacra (che aveva visto la luce col titolo di S. Cecilia), fa la sua comparsa.

In questi ultimi tempi esso aveva preso un'intonazione molto seria ed elevata, ciò che gli aveva aperto l'adito ai circoli musicali e scientifici più fini ed elevati.

Malauguratamente però pare che il successo materiale sia stato in ragione inversa di quello artistico, perchè gli abbonati da 4 a

5 mila, sono scesi a poco meno di mille, e pare accennino anzi a diminuire.

In base a queste melanconiche considerazioni l'*A.* sospende in questo 25° anno la pubblicazione dell'Annuario dichiarandosi però pronto (qualora si ritrovassero 1000 sottoscrittori) di ripigliarla coi soliti intendimenti, finchè la provvidenza gli lascierà tempo per star fedele all'antico motto « labore et constantia ». S.

SPOGLIO DEI PERIODICI

ITALIANI

Gazzetta Musicale (Milano).

N. 15. — Faustini-Fasini, *G. B. Pergolesi attraverso i suoi biografi e le sue opere.*

N. 16. — Gabardi, *La conferenza di Mascagni sulle prime glorie di Verdi* — Tabanelli, *La protezione giuridica dei capolavori dell'arte musicale.* — Pavan, *Prospetto delle Opere nuove straniere rappresentate nel 1899.*

N. 17. — Faustini-Fasini, *G. B. Pergolesi, ecc.* (cont.). — Senes, *Un « miserere » del Ceccherini alla SS. Annunziata di Firenze.* — Pavan, *Prospetto delle opere, ecc.* (cont.).

N. 18. — Senes, *Musica orientale in Sardegna.* — Pavan, *Prospetto delle opere, ecc.* (cont.).

N. 19. — Senes, *Musica orientale in Sardegna* (cont.). — Corrieri, *Rossini, Bellini, Paganini* (*dai « Reisebilder » di Heine*).

N. 20. — Senes, *Musica orientale in Sardegna* (cont.). — Tabanelli, *Giurisprudenza teatrale.*

N. 21. — Senes, *Musica orientale in Sardegna* (cont.). — Eisner, *Carlo Goldmark pel suo 70° anniversario di nascita.*

N. 22. — Lozzi, *Una giovinetta romana maestra di musica ammirata dal Martini e dal Metastasio.* — Senes, *R. Istituto musicale di Firenze.*

N. 23. — Lo Re, *Sull'importanza del canto gregoriano.* — Corrieri, *Rossini, Bellini, Paganini* (cont.). — Tabanelli, *La protezione giuridica dei capolavori dell'arte musicale* (cont.).

N. 24. — Carotti, *Il mistero di S. Nicola.* — Corrieri, *Rossini, Bellini, Paganini* (cont.) — Tabanelli, *Giurisprudenza teatrale* (cont.).

N. 25. — Molmenti, *La poesia e la musica nell'antica Venezia.* — Lo Re, *Sulla pedagogia del canto gregoriano.* — Cametti, *Altre notizie su Maria Rosa Coccia.*

N. 26. — Lo Re, *Sulla pedagogia del canto gregoriano* (cont.). — Cambiasi, *Età dei maestri lirici italiani.* — Corrieri, *Rossini, Bellini, Paganini* (cont.).

N. 27. — Piazza, *L'avvenire della musica.* — Cambiasi, *Età dei maestri, ecc.* (cont.). — Corrieri, *Rossini, Bellini, Paganini* (cont.). — Roberti, *Théorique de Méricourt, cantante.*

Il nuovo Palestrina. Rivista mensile di Musica Sacra (Firenze).

N. 3. — *Armoniosa grammatica.* — Ghignoni, *La promiscuità dei pezzi nelle funzioni liturgighe.* — Ghignoni, *Le idee di D. L. Perosi.* — *Per una sala di audizioni musicali sacre.*

N. 4. — *Armoniosa grammatica* (cont.). — Ghignoni, *Risposta.* — Ghignoni, *Sulla fisionomia della musica sacra liturgica.*

N. 5. — *Armoniosa grammatica* (cont.). — Ghignoni, « *Hæc meminisse iuvabit* ». — Semeria, *La musica presso gli ebrei.* — Pacinotti, *La questione della musica sacra da uno speciale punto di vista.*

La Cronaca Musicale (Pesaro).

N. 3. — Lozzi, L. A. *Muratori e la musica.* — Boschini, *Una traduzione dei salmi* (cont.).

N. 4, 5. — Mascagni, *Commemorazione di M. Piccinni.* — Boschini, *Una traduzione dei salmi* (cont.).

La Nuova Musica (Firenze).

Aprile. — Richter, « *Punctum saliens* » (cont.). — Pratesi, *Esami e diplomi di magistero.* — Falconi, *I trattati di Jadassohn* (cont.). — Abati e Petra, *Polemichette.*

Maggio. — Bonaventura, *Il discorso melodico.* — Richter, « *Punctum saliens* » (cont.). — Abate, *Il concerto wagneriano.* — Falconi, *I trattati di Jadassohn* (cont.).

Le Cronache musicali. Rivista illustrata (Roma).

N. 10. — Falbo, *G. Massenet.* — Montefiore, « *Saffo* » *di Massenet.*

N. 11. — Baudoin La Londre, *G. Charpentier.* — Bernheimer, *Il significato di Siegfried nella tetralogia wagneriana* (cont.).

N. 12. — Bernheimer, *Il significato di Siegfried, ecc.* (cont.). — Bonaventura, *La conferenza di Mascagni sulle prime glorie di Verdi.*

N. 13. — Lauria, *Canto moderno* (cont.). — Lausmann, *Il* « *Prinz-Regenter-Theater* » *di Monaco.* — Marcellus, *Sulle origini dell'orchestra invisibile di Wagner.*

N. 14. — Bernheimer, *Il significato di Siegfried ecc.* (cont.).— Faustini-Fasini, *Nuovi ricordi su Mendelssohn.*

N. 15. — Bernheimer, *Il significato di Siegfried ecc.* (cont.). — Falbo, *Perosiana.*

N. 16. — Falbo, *Pel centenario di Piccinni.* — Orlandi, *Oberammergau.* — Lausmann, *La rappresentazione della* « *Passione di Cristo* ».

N. 17. — Ruzza, *Inutili sfoghi intorno all'insegnamento del canto.* — Chilesotti, *Intavolatura di chitarra.*

N. 18. — Barini, *Malbrough sen va-t-en guerre.* — Lauria, *Canto moderno. Econonomia e resistenza* (cont.).

N. 19. — Lauria, *Canto moderno* (cont.). — Kerndt, *Il corno nell'orchestra.*

Musica sacra (Milano).

N. 4. — *Sfibramento? Organisti e Organari* (cont.) — *Bibliografia.*

N. 5. — *La musica sacra e P. Mascagni.* — *Maggio in Toscana.* — *Musica per chiesa composta da G. B. Pergolesi.*

N. 6. — *Più piano!* — *A proposito di arrivismo e di arrivisti.* — *Botte e risposte utili ed inutili.* — *In una medesima ufficiatura i canti sono ordinati con un sistema?* — *Organisti e Organari* (cont.).

Santa Cecilia. Rivista mensile di Musica sacra e liturgica (Torino).

N. 11. — Dupoux, *Studi sul canto liturgico* (cont.). — *Musica.* — Vaninetti, *Marcia solenne.*

N. 12. — Dupoux, *Studi sul canto liturgico* (cont.) — C. C., *Il canto sacro nelle chiese di Roma.* — *Musica.* — Carturan, « *Tantum Ergo* ».

N. 1 (Anno II). — Dupoux, *Studi sul canto liturgico* (cont.). — *L'inno « Saepe dum Christi » di mons. Cagliero.* — Houdard, *Relazione sul primo Congresso musicale internazionale di Parigi.* — *Congresso di storia della musica.*

FRANCESI

La Tribune de Saint-Gervais (Paris).

Mars. — Brenet, *M. A. Charpentier.* — De Castéra, *Historique des Chanteurs de Saint-Gervais et de la Schola Cantorum (1890-1900).* — Hermann, *Le spiritualisme nouveau.* — Rebiffé, *Le Rythme et la notation du Chant grégorien.*

Avril. — Pirro, *Heinrich Schütz.* — Aubry, *Les proses* (suite). — De Castéra, *Historique des Chanteurs* (suite) — Aubry, *Leçon d'ouverture du Cours de Musicologie sacrée à l'Institut Catholique de Paris.*

Mai. — Quittard, *Giacomo Carissimi.* — De Castéra, *Historique des Chanteurs* (suite). — Rolland, *Un nouvel oratorio de Perosi.* — Aubry, *Leçon d'ouverture* (suite).

La Voix parlée et chantée (Paris).

Avril. — Gallée, *Les sons de la voix représentés per la graphique des mouvements de l'articulation.* — Belen, *L'usure de la voix.*

Mai. — Talbert, *Des liaisons, ou de la prononciation des consonnes finales* (suite). — Chauveau, *Déterminations neurasthéniques laryngées.* — Guillemin, *Sur la génération de la voix et du timbre* (suite).

Juin. — GUILLEMIN, *Sur la génération de la voix et du timbre* (suite). — LEGOUVÉ, *Leçons de lecture.*

Juillet. — TALBERT, *Des liasons, etc.* (suite). — *Le chant à l'école primaire. Notes d'un pédagogue.*

Le Guide Musical (Bruxelles).

N. 14, 15, 16. — M. BRENET, *Les Concerts en France avant le XVIII° siècle* (suite).

N. 15. — H. IMBERT, *Le « Requiem » de G. Fauré à Lille.* — *Le « Juif Polonais » de Cam. Erlanger* (Constata l'abilità tecnica, la ricerca del pittoresco, però v'è deficienza d'inspirazione, abuso del modo minore, del *forte* e nell'impiego dei legni e degli ottoni a scapito degli archi).

N. 17, 18. — IMBERT, *Hubert Léonard.*

N. 17, 18, 21, 22. — M. REMY, *Dès Musiciens nouveaux* (Parla di nuovi compositori Finlandesi).

N. 19, 20, 21, 22, 23, 24. — H. A., *La musique intime* (Riassunto di un bell'articolo di Oscar Bie nella « *Neue Deutsche Rundschau* »). — *Un souvenir de Grétry.*

N. 21, 22. — M. KUFFERATH, *H. Levi.*

N. 25, 26. — H. IMBERT, *H. Berlioz au palais de Versailles.* — MARCUS, *Le premier festival mosellan à Treves.* — M. R., *Le festival de Brême.*

Le Ménestrel (Paris).

N. 14-26. — *Félix Mendelssohn-Bartholdy en Suisse, d'après sa correspondance*, p. H. Kling (serie d'articoli che si risolve semplicemente nella traduzione di quella parte dell'epistolario di Mendelssohn relativa al suo viaggio in Svizzera).

N. 14-18. — *La musique et le théâtre au Salon du 1900* p. Camille La Senne (rivista critica del Salon di Parigi, la quale, secondo il solito, ha con la musica ben poca relazione).

N. 18-24. — *Le Tour de France en musique* p. Edmond Neukomm (cont.).

N. 22. — *Pensées et Aphorismes d'Antoine Rubinstein* (cont.).

N. 23-26. — *Promenades esthétiques à travers l'Exposition* per Camille La Senne.

Le Théâtre (Paris).

Avril, I. — JULLIEN, « *Louise* » *à l'Opéra Comique.*

Avril, II. — « *L'Aiglon* » *de Rostand.*

Mai, I. — JULLIEN, « *Le Juif Polonais* » *à l'Opéra Comique.*

Mai, II. — « *Jean Bart* » *à la Porte Saint-Martin.*

Juin, I. — Fascicolo di varietà.

Juin, II. — Numéro spécial: *Mme Réjane.*

Juillet, I. — JULLIEN, « *Hänsel et Gretel* » *à l'Opéra Comique.*

Revue de Paris (Paris).

1er Mai. — COMBARIEU, *« Pygmalion » ou l'Opera sans Chanteurs.*

1er Juillet. — ROLLAND R., *Le Roman comique d'un musicien allemand au XVIIe siècle.*

Revue Eolïenne (Paris).

Avril. — CHAVARRI, *F. Pedrell et son œuvre dans l'Art musical.* — PEDREL, *La « Vihuela » et la Guitare.* — IMBERT, *Le monument de César Franck.*

Mai. — BURELL, *Antonio Baldelli.* — CHAVARRI, *F. Pedrell et son œuvre, etc.* (suite).

Juin. — DELGAY, *Castrati.* — DELGAY, *F. Toledo.*

TEDESCHI

Musikalisches Wochenblatt (Leipzig).

N. 15, 16. — *L'influenza delle donne sulle opere di Riccardo Wagner* di G. Beyer (continuazione e fine). — *Dagli appunti di un'artista vissuta attorno ai quarant'anni del secolo* di P. Ehlers (cont.).

N. 17. — *Marie Gutheil-Schoder* (cantante); cenno biografico. — *Dagli appunti, ecc.* di P. Ehlers (fine).

N. 18, 19, 20. — *Programmi di concerti* di E. Piodor: l'A. esplica alcune buone idee sulla composizione dei programmi pei concerti, tenuto conto dello stile, della sua unità ed evoluzione e delle nazionalità.

N. 21. — L'*Ouverture* per *Rob Roy* di E. Berlioz.

N. 22, 23, 24, 25, 26. — *Il ritmo nei canti sacri e profani del Medio Evo* di Ugo Riemann. — In memoria di Enrico Vogl ed Ermanno Levi. — Cenno biografico di Filippo Scharwenka.

N. 27, 28. — *Due scartafacci dal ripostiglio di un maestro di canto* (questioncelle di canto ed articolazione). — Due lettere di R. Wagner ad Hans von Bülow (finora inedite): la prima, in ispecie, è interessantissima. Wagner vi giudica alcune composizioni di Bülow.

Neue Musikalische Presse (Wien).

N. 14. — Del Corale.

N. 15. — *Fra due Società Bach:* Robert Hirschfeld propugna l'estensione del culto della musica Bachiana. — *Ingwelde* e *Der Pfeiferbag* di Max Schillings.

N. 16. — Wilhelm Jahn †.

N. 17. — Heinrich Vogl †.

N. 19. — *Della canzone popolare.*

N. 20. — *I mezzi d'espressione della nuova musica* (recensione del noto libro di Rietzsch *« La musica nella seconda metà del secolo XIX »*).

N. 21. — *La mancanza dei suoni bassi dal medio registro nella voce, la sua origine e il suo trattamento* di Schultze Strelitz: interessante.

N. 22. — Il XXXVI Congresso della *Unione dei musicisti tedeschi.*

N. 23, 24. — *Giovanni Ev. Habert* e l'*Unione generale tedesca di S. Cecilia.*

N. 23. — *L'Anello del Nibelungo* a Graz.

Neue Musik-Zeitung (Stuttgart-Leipzig).

N. 7, 8, 9, 10. — *Die Klavierlitteratur der letzten viersig Jahre*, v. B. R. (continuazione e fine).

N. 9, 10, 11. — *Hector Berlios' erste deutsche Konzert-tournée*, v. Gustav Boch (Descrizioni tolte la maggior parte dalle cronache scritte dallo stesso B. per il *Journal des débats*, 1843).

N. 9, 10. — *Geiger, Kritiker, Orchester und Dirigenten in America* (Uno dei soliti articoli interessanti sullo stato artistico e critico della musica negli Stati Uniti).

N. 10, 11. — *Neue Lyrik*, v. E. (Rassegna di poesie moderne per musica).

N. 11, 12. — *Erinnerungen an A. Henselt*, bearbeitet v. K. St. (Dalle « Musikalische Erinnerungen », di A. M. Diehl).

N. 11, 12. — *Neue gediegene Kammermusiklitteratur*, v. A. Eccarius-Lieber (Lista ben fatta ed abbastanza completa di autori e loro composizioni da camera; nell'istesso tempo ben intesa reclame agli editori di tali composizioni).

N. 7. — *Aus dem Leben Albert Lortsings* (Riassunto della biografia del « Meister » dell'opera comica tedesca scritta dal Kruse ed edita dalla « Harmonie » in Berlino.

N. 8. — *Moderne Violinsonaten*, v. Moritz v. Kaiserfeld (Articolo serio ed istruttivo). — *Ueber rhythmische Präcision im Gesange*, v. C. Kainer (Breve accenno alla necessità nel canto di allontanarsi talvolta dalla precisione del ritmo a causa della respirazione e della pronunzia del testo). — *Theater und Volksschule*, v. J. Bejer (Alfine un articolo originale e sano sulla relazione tra teatro e scuola qual mezzo di educazione popolare. Dobbiamo ringraziarne la nuova direzione della *N. M. Z. Z.* — *Das Ruhehaus für Musiker in Mailand* (con illustrazione). — *Schubert als Komponist*, v. R. Schäfer, ecc., ecc.

N. 9. — *Wie lernt man auswendig spielen?* v. Heinrich Pudor (Consigli pratici sul modo di suonare a memoria).

N. 10. — *Heinrich Vogl*, v. A. H. — *Wilhelm Jahn*, v. A. Fr. (Necrologie). — *Die Mozart Festwoche in Elberfeld* (Resoconto dell'esecuzione e dell'esposizione).

N. 11. — *Eine Vorkämpferin für Wagnerische Musik in Italien* (Si parla di Giovannina Lucca). — *Zur Kulturgeschischte des Tanzes*, v. J. Geheschus (Rassegna importante delle principali danze antiche e moderne).

N. 12. — *Hermann Levi* (Necrologia). — *Camille Saint-Saëns* (Riassunto della nuova monografia del S. S. scritta dal Dott. Otto Neitzel, edita dall' « Harmonie », Berlino). — *Die Oper « Fedora » von Umberto Giordano*, v. A. F., Vienna (Critica agro-dolce). — *Aus dem Leben Frans Wüllners*, v. A. St. — *Schicksale eines echten Nik. Amati Violoncells* (Si biasima con ragione l'uso invalso generalmente di rinchiudere nei musei in una tomba di cristallo gli

splendidi istrumenti a corda segnati: Stradivari, Guarnieri, Amati, ecc., invece di utilizzarli in pro de' veri artisti e dell'arte!).

Neue Zeitschrift für Musik (Leipzig).

N. 18, 19, 22. — Seguita l'articolo di H. Kling su Liszt durante il soggiorno a Ginevra 1835-36.

N. 19. — Paola Reber parla del tenore Vogl; A. Schering-Berlin di « *Maria Maddalena* » del Massenet, di cui s'ebbe a Berlino la seconda esecuzione in Germania.

N. 23. — Articolo di Rob. Músiol su R. Schumann.

N. 24, 25. — W. Gareiss parla delle feste musicali di Brema.

N. 25. — Rich. Lange raccomanda il metodo d'insegnamento pianistico di Beppe.

INGLESI

Monthly Musical Record (Londra).

Maggio. — Notevole per la chiarezza e l'oggettività dell'esposizione è lo studio di Ebenezer Prout: *The music of the nineteenth century: A retrospect.* — *Humour in Music*, di Franklin Peterson (continuazione). — Christina Struthers prova di rispondere alla domanda: *Who is musical?* ma non ci riesce; poichè la percezione degli elementi della musica non basta oggidì per ritenersene intelligente. — *Portraits et souvenirs:* sul recente libro di Saint-Saëns. — *Reviews of New Music and New Editions.* — *Operas and Concerts.* — *Musical Notes.* — Musica.

Giugno. — *The music of the nineteenth century* di E. P. (fine). — *Humour in Music* di F. P. (fine). — Solite rubriche.

Luglio. — *Bach's Suites. Two lectures* by E. Prout: lavoro analitico assai diligente. — F. Peterson completa il suo articolo sull'umorismo in musica rispondendo a varie obbiezioni, in: *A Musicians' symposium on the humorous in music.* — *Sir George Grave*: in Memoriam. — Solite rubriche.

Music, a Monthly Magazine (Chicago).

Aprile. — Un brano di storia del pianoforte splendidamente illustrata è l'articolo di Egbert Swayne: *Queer pianos and playeos of olden time. The second violin:* novella di W. A. Burrows. — *Symphony in the XIX century:* come rivista retrospettiva è notevole; ma la conclusione ne lascia dubbiosi. — « *Durbin-on-a-log* ». *A rural master-work* di E. Simpson: ricerche su l'origine di un vecchio canto americano. — *Editorial Bric-a-Brac:* articolo di varietà: Godowsky e il primo concerto di Brahms; i componenti l'orchestra di Chicago; il *Lohengrin* al Castle Square, ecc. — *Things here and there:* id. — Altre rubriche: notizie e recensioni.

Maggio. — *Plea for a science of art* di Henry Davies: dimostra come l'arte possa essere studiata scientificamente e descrive un piano di studi. — Edward Dickinson, in *The study of music history* espone alcuni pensieri sulla evoluzione

delle forme musicali, la sostanza vera della storia dell'arte. — *Interview with David Bispham.* — Huneker's *Chopin and his work* di Egb. Swayne: sul recente libro dell'Huneker. — Herm. Kretzschmar: *How the Bach Society came to be:* riproduzione in succinto del riferimento del Kretzschmar su la *Società Bach.* — *Editorial Bric-a-Brac:* John Ruskin; su gli offici, la cortesia e l'onestà nei teatri; una nuova scuola di musica a Chicago; ecc. — *Charles H. Jarvis:* cenni biografici di C. Whitmer. — *Things here and there.* — Ecc.

Giugno. — Interessanti particolarità sulle relazioni fra Schumann Clara Wieck e suo padre si trovano nell'articolo di R. Aldrich: *Schumann's struggle for Clara Wieck: A little-known chapter in his life.* — *The artist and the machine* di Henry Hanchett: considerazioni sui mezzi meccanici di supplire il pianista. — *The study of music history* di Edw. Dickinson (continuazione). — *The oldman's love song,* an Indian story by Alice C. Fletcher: riproduzione di una piccola canzone oriunda del paese di Omaha (Nord-America). — *Thrond,* novella; dal norvegese di Bjornstierne Bjornson. — *Editorial Bric-a-Brac: Maria Maddalena* di Massenet; Paderewski a Chicago, ecc. — *The time-marking system in music,* di T. C. Whitmer: l'A. cerca il principio regolatore delle differenti demarcazioni del tempo musicale: studio nuovo e interessante. — *Things here and there.* — Ecc.

Musical Record (Boston).

Maggio. — Nella brillante rassegna editoriale Philip Hale si occupa specialmente del pianista compositore Ernst von Dohnányi, dell'ultima novella di Roberto Hichens « *The Slave* », e di alcune opere di Schubert. — In: *The « Musical Atmosphere » of Germany,* Edw. E. Ziegler dipinge pessimisticamente l'ambiente tedesco in fatto di bande e teatri d'opera. — Josephine Tozier trova a ridire sulla esecuzione delle romanze ponendo in vista i difetti dell'odierno cantare, in: *Song Diction.* — « *The Magic Flute* » in New-York, critica di W. J. Henderson. — John Runciman, in: *The Disease and the Cure,* condanna, con le debite eccezioni, il falso sistema d'interpretazione delle opere moderne, per parte dei cantanti, a Londra. — *Berlioz and Siegfried Wagner* è il titolo di una rassegna che comprende alcune opere di Berlioz e il *Bärenhanter;* esecuzioni di Berlino. — *Coleridge-Taylor.* — *The Leit-Motif.* — Corrispondenze dai centri americani. — Notiziario. — Musica. — Ecc.

Giugno. — L'articolo editoriale di Ph. Hale comprende il riassunto della *Stagione* di Boston, alcune interessanti notizie intorno a Carlo Eulenstein, un dimenticato virtuoso di tromba. — *London Musical Festivals:* commenti poco favorevoli del vivace scrittore John Runciman sulla combinazione delle orchestre Wood e Chevillard e su altri fatti musicali della *season.* — *Some aspects of music* di Horatio Parker: incoraggiamento alla cultura musicale americana. — *English Opera in New-York* di W. J. Henderson. — Rupert Hugues comincia, in: *The delights of discord,* l'enunciazione di più o meno strane e dissonanti combinazioni e passaggi armonici e melodici detratti da opere di maestri celebri. — *Beethoven's Ninth in Berlin,* di A. Bird. — Altre solite rubriche.

Luglio. — Ph. Hale scrive, tra altro, alcune note su Paderewski in America, su alcuni artisti morti recentemente e sui libri testè pubblicati di Saint-Saëns,

Huneker e Bruneau. — In: *Opera in Paris and London,* John Runciman si occupa del *Juif Polonais* di Erlanger, dato a Parigi, e di alcune opere rappresentate al Covent Garden. *La Bohème* e Bonci sono oggetto di aspra critica. — *The delight of discord* di R. Hugues (fine). — *Summer music in New-York* di W. J. Henderson. — Arthur Bird: *Music in Berlin:* Sousa e l'*American Military Band*, ecc. — *Summer Study:* pratiche note sulla possibilità di seguire gli studi musicali, in estate, nei principali centri d'Europa e d'America. — Solite altre rubriche.

The Musical Times (Londra).

Maggio. — *Samuel Sebastian Wesley:* cenno biografico del distinto organista. — *The Choir School of St. Paul's Cathedral:* note interessanti. — F. H. Cowen, in *Hints on conducting*, parla di alcune esperienze fatte nella direzione dell'orchestra. — *Occasional Notes.* — *Reviews.* — Musica. — Corrispondenze. Ecc.

Giugno. — *Samuel Sebastian Wesley* (cont.). — *May-day morning on Magdalen tower, Oxford:* note sulla cerimonia musicale di maggio nel Collegio di Oxford. — *Music at the Royal Academy.* — *The training of a Chorus* di Enrico Coward: appunti pratici sul modo di istruire e dirigere il coro. — Solite altre rubriche.

Luglio. — *Henry Hiles:* cenno biografico del distinto organista di Münchester. — *What is art?:* J. Bennet conclude la sua polemica contro il saggio di Tolstoi. — Coward: *The training of a chorus* (fine). — *Samuel Seb. Wesley* (fine). — *Sir George Grove* † — Solite altre rubriche.

NOTIZIE

—

Istituti musicali.

*** **Firenze.** — *R. Istituto Musicale.* — Esami di licenza (anno scolastico 1899-1900).

Gli studenti estranei al R. Istituto, che nella prossima sessione ordinaria degli esami di licenza si propongono di conseguire il diploma di magistero secondo il Regolamento attualmente vigente nell'Istituto stesso, oppure quello di abilitazione all'insegnamento del Canto corale, conforme il R. Decreto 13 settembre 1897, dovranno presentarne domanda a questa Presidenza, Via Ricasoli 50, pagando la relativa tassa di ammissione, entro il corrente mese di maggio.

La domanda in carta da bollo da centesimi 60 sarà corredata dei documenti di nascita, di buona condotta, di penalità, di sana costituzione fisica e di vaccinazione (quest'ultimi quattro di data recente) dei titoli comprovanti la coltura letteraria di ciascuno studente.

Sono ammessi al concorso anche coloro che non siano muniti dei titoli di coltura letteraria, purchè sostengano in questo Istituto un esame equipollente.

In obbedienza alla Legge sul bollo occorre osservare:

1° che a norma dell'art. 150 del R. Decreto 15 novembre 1865, n. 2602, tutti i certificati dello stato civile devono essere legalizzati dal Presidente del Tribunale, nella cui giurisdizione si trova l'ufficiale dello stato civile che li rilascia, quando se ne voglia far uso fuori della giurisdizione medesima;

2° che i certificati rilasciati dalle Autorità Comunali debbono essere legalizzati dal Prefetto o dal Presidente del Tribunale, quando se ne voglia far uso fuori del Comune;

3° che i certificati medici devono essere legalizzati dal Sindaco in ogni caso, e dal Prefetto o dal Presidente del Tribunale, quando se ne faccia uso fuori del Comune, in cui risiede il Sanitario che gli ha rilasciati.

Per ulteriori schiarimenti rivolgersi a questa Segreteria.

Firenze, 1° maggio 1900.

Il Segretario: G. Casini.

Esposizione di Parigi.

*** Congrès international d'histoire comparée (8e section). — *Congrès d'histoire de la musique* (Paris, Bibliothèque de l'Opéra du 23 au 29 juillet 1900).

Membres adhérents:

MM. Guido Adler (Vienne). — Pierre Aubry (Paris). — Wilhelm Baeumker (Aachen). — Ernest Baudot (Paris). — Camille Bellaigue (Paris). — Eduard Birnbaum (Königsberg). — Mauriz Boheman (Stockholm). — Arnaldo Bonaventura (Florence). — Charles Bordes (Paris). — Bourgault-Ducoudray (Paris). — Michel Brenet (Paris). — Filippo Brunetto (Milan). — Robert Brussel (Paris). — Arcangelo Camiolo (Niscemi-Sicile). — Marcello Capra (Turin). — Julian Carrillo (Leipzig). — Oscar Chilesotti (Bassano). — Jules Combarieu (Paris). — Henry de Curzon (Paris) — Mlle Daubresse (Paris). — MM. Lionel Dauriac (Paris). — Decock (Paris). — Delioux (Paris). — Eugène d'Eichthal (Paris). — Robert Eitner (Templin). — Maurice Emmanuel (Paris). — Henry Expert (Paris). — Bernard Faulquier (Paris). — Mgr Foucault, évêque de Saint-Dié. — MM. Dom Hugues Gaisser (Rome). — Ed. Gariel (Saltillo-Mexique). — Theodor Gerold (Francfort-s. Mein). — Eugène Gigout (Paris). — De Guarinoni (Milan). — Alexandre Guilmant (Paris). — Haberl (Ratisbonne). — Comte de Hagendorp (La Haye). — Frédéric Hellouin (Paris). — Houdard (Paris). — Georges Humbert (Lausanne). — Vincent d'Indy (Paris). — Gustav Jacobsthal (Strasbourg). — Edouard Kann (Paris). — Hermann Kretzschmar (Leipzig). — Hmari Krohn (Kangas-ala, Finlande). — Henry Kunkelmann (Paris). — Marcel Labey (Paris). — Louis Laloy (Paris). — Ernest Lamy (Paris). — P. Landormy (Bar-le-Duc). — Daniel de Lange (Amsterdam). — Lindgren (Stockholm). — Alessandro Longo (Naples). — A. Luigini (Paris). — Charles Malherbe (Paris). — G. Mancuso-Aiazza (Castrogiovanni, Sicile). — Charles Meerens (Bruxelles). — Pompeo Molmenti (Moniga-Brescia). — Paul Pannier (Lille). — Mlle Hortense Parent (Paris). — MM. Poirée (Paris). — Erich Prieger (Bonn). — Prodhomme (Paris). — Théodore Reinach (Paris). — Hugo Riemann (Leipzig). — Romain Rolland (Paris). — Charles Ruelle (Paris). — Liborio Sacchetti (Saint-Pétersbourg). — Camille Saint-Saëns (Paris). — Comte Enrico di San Martino e Valperga (Rome). — A. Sandberger (Munich). — Shedlock (Londres). — Smolensky (Moscou). — Albert Soubies (Paris). — J. Spencer-Curwen (Londres). — Francisco Suarez-Bravo (Barcelone). — G. Tebaldini (Parme). — J. Thibaut (Costantinople). — Julien Tiersot (Paris). — Ursini Scuderi (Catane). — Gaston Vallin (Nancy). — Paul Vidal (Paris). — Van Waefelghem (Paris). — Taddeo Wiel (Venise). — Frantz Wüllner (Cologne). — Guglielmo Zuelli (Palerme). — Baron Van Zuylen Van Nyevelt (La Haye).

Programme des séances du Congrès d'histoire de la musique (à la Bibliothèque de l'Opéra du lundi 23 au dimanche 29 juillet 1900).

Lundi 23 juillet. — *De 2 heures à 4 heures du soir.*

Discours de M. Bourgault-Ducoudray, président du Comité d'organisation.
Communications sur la musique antique.

1. Charles Ruelle, administrateur de la Bibliothèque Sainte-Geneviève (Paris).

Le chant des 7 voyelles grecques.

2. Théodore Reinach (Paris).

La musique des sphères. Ce qu'elle nous apprend de la musique terrestre.

3. Louis Laloy (Paris).

Observations sur le genre en harmonique dans la musique antique.

4. Julien Tiersot, conservateur à la Bibliothèque du Conservatoire (Paris).

Question au sujet de la notation du premier hymne à Apollon.

5. Poirée, conservateur à la Bibliothèque Sainte-Geneviève (Paris).

D'une nouvelle interprétation rythmique du second hymne à Apollon.

MARDI 24 JUILLET. — I. *De 9 heures à 11 heures du matin.*

Communications sur le chant Grégorien, le chant Byzantin et les notations neumatiques.

1. Dom Hugues Gaïsser, professeur au Collegio greco (Rome).

a) Sur l'origine du *tonus peregrinus*.

b) De la notation Byzantine.

2. Houdard (Paris).

De la notation neumatique.

II. *De 2 heures à 4 heures du soir.*

1. Pierrre Aubry (Paris).

La légende dorée du jongleur.

2. Liborio Sacchetti, professeur au Conservatoire de Saint-Pétersbourg.

De la musique d'église russe, du XIIe au XVIIIe siècle, d'après les manuscrits de la Bibliothèque de l'École du chant ecclésiastique du Synode à Moscou.

MERCREDI 25 JUILLET. — I. *De 9 heures à 11 heures du matin.*

Suite des communications sur le chant Grégorien, le chant Byzantin et les notations neumatiques.

1. Mgr Foucault, évêque de Saint-Dié.

Quelques questions relatives au chant Grégorien.

2. Smolensky, directeur de l'École du chant ecclésiastique du Synode à Moscou.

De la séméiographie des anciens chants religieux russes.

3. Thibault, des Augustins de l'Assomption, membre de l'Institut archéologique russe et du Syllogue musical grec (Constantinople).

Assimilations des *êchoi* byzantins et des modes latins avec les anciens tropes grecs.

4. Ed. Birnbaum, oberkantor der israelitischen Gemeinde (Königsberg).

Les systèmes d'accentuation hébraïque et les neumes.

II. *De 2 heures à 4 heures du soir.*

1. Michel Brenet (Paris).

Un poète-musicien français du XVe siècle: Eloy d'Amerval.

2. A. Sandberger (Munich).

Rapports de Roland de Lassus avec la France.

3. Romain Rolland, professeur d'histoire de l'art à l'École normale supérieure (Paris).

Notes sur l'*Orfeo* de Luigi Rossi, et sur les musiciens italiens à Paris sous Mazarin.

JEUDI 26 JUILLET. — I. *De 9 heures à 11 heures du matin,*

1. Julien Tiersot, conservateur à la Bibliothèque du Conservatoire (Paris).

Des transformations de la tonalité et du rôle du *bémol* et du *dièse* dans la musique du moyen-âge et de la Renaissance.

2. Georges Humbert, professeur au Conservatoire de Genève.

Les principes naturels de l'évolution musicale.

3. Ilmari Krohn, dr. de phil. organiste (Kangas-ala. Finlande).

De la mesure à 5 temps dans la musique populaire finnoise.

II. *De 2 heures à 4 heures du soir.*

M. Camille Saint-Saëns, de l'Académie des Beaux-Arts, fera une communication et jouera sur le clavecin de la musique de Rameau, Couperin et Bach.

1. Lindgren, de l'Académie de musique de Stockholm.

Notes pour l'histoire de la Polonaise.

2. Oscar Chilesotti (Bassano).

Notes sur un maître luthiste français du commencement du XVIIe siècle: J.-B. Besarde, de Besançon.

VENDREDI 27 JUILLET. — I. *De 9 heures à 11 heures du matin.*

Questions d'esthétique et d'éducation musicale.

1. Lionel Dauriac (Paris).

De la pensée musicale.

2. Ed. Gariel (Saltillo, Mexique).

De la pédagogie appliquée à la musique.

3. Mlle Hortense Parent (Paris).

De l'enseignement élémentaire du piano, au point de vue de la vulgarisation de la musique.

4. Ursini-Scuderi (Catane).

Il naturalismo in arte musicale (A propos de l'organisation actuelle de l'instruction musicale en Europe).

II. *De 2 heures à 4 heures du soir.*

1. Liborio Sacchetti, professeur au Conservatoire de Saint-Pétersbourg.

Des moments principaux de l'évolution de la musique religieuse en Russie.

2. Arnaldo Bonaventura, de l'Académie de musique de Florence.

Des nationalités musicales.

SAMEDI 28 JUILLET. — I. *De 9 heures à 11 heures du matin.*

Questions scientifiques et techniques.

1. Théodore Gérold (Francfort-sur-Mein).

De la valeur des petites notes d'agrément et d'expression. Étude basée sur les rythmes de la poésie et de la musique.

2. Julian Carrillo (Leipzig).

La nomenclature des sons.

3. Fredéric Hellouin (Paris).

Notes pour l'histoire du métronome (France).

4. Charles Meerens (Bruxelles).

Mémoire sur quelques problèmes d'acoustique musicale et sur quelques réformes à réaliser.

5. Filippo Brunetto (Milan).

Unificazione dello strumentale delle bande musicali d'Europa.

II. *De 2 heures à 4 heures du soir.*

1. Mancuso-Piazza (Castrogiovanni, Sicile).

a) De la nécessité de mettre de l'unité dans la terminologie musicale.

b) De l'altération des textes dans les éditions musicales.

2. Charles Bordes (Paris).

De la nécessité de la réforme musicale religieuse.

3. Jules Combarieu (Paris).

L'art musical et la loi sur les monuments historiques.

4. G.-J. Spencer-Curwen (Londres).

Du rôle éducateur et social de la musique.

5. Landormy, professeur de philosophie au lycée de Bar-le-Duc.

Des moyens d'organiser, en France, une ligue pour la protection et le développement de l'art musical.

La séance générale d'ouverture du Congrès d'histoire comparée aura lieu le lundi 23 juillet, à 10 heures du matin, au Collège de France.

La séance d'ouverture du Congrès d'histoire de la musique (8e section du Congrès d'histoire comparée), aura lieu le lundi 23 juillet, à 2 heures de l'après-midi, à la Bibliothèque de l'Opéra, sous la présidence de M. Camille Saint-Saëns, de l'Académie des beaux-arts, président honoraire du Comité d'organisation, et de M. Bourgault-Ducoudray, professeur d'histoire de la musique au Conservatoire national de musique, président du Comité d'organisation.

Une Exposition internationale d'autographes musicaux est organisée à l'occasion du Congrès, par M. Charles Malherbe, à la Bibliothèque de l'Opéra.

Un concert historique, dont le programme sera publié ultérieurement, sera donné le samedi soir 28 juillet, sous la direction de MM. Julien Tiersot et Charles Bordes.

Pour le Comité d'organisation:

Le Président, BOURGAULT-DUCOUDRAY.

Le Secrétaire, ROMAIN ROLLAND.

Opere nuove e Concerti.

*** *Helge,* opera in cinque atti di Karel Mönch, fu rappresentata ad Amsterdam con buon successo.

*** *Renaud d'Arles,* tragedia lirica in 5 atti di Louis de Fourcand e Noël Desjoyeaux, Montecarlo.

*** *Die Hochzeit in Ferol,* nuova opera di Adolfo Arensen, Strasburgo.

*** *Quo Vadis,* con musica incidentale di Giuliano Edwards, New-York.

*** Paderewski ha intitolato la sua opera *Manru.*

*** L'Ouverture di Berlioz « Rob Roy » fu eseguita per la prima volta in Germania il 9 aprile in un concerto della Società-Wagner.

*** *Die Beichte* (*Confessione*), un atto di Ferd. Hummel, caduto a Berlino.

*** *L'Ufficiale della Regina,* in 3 atti, di Otto Fiebach, moderato successo a Dresda.

*** *Notte di Maggio,* in 3 atti, di Rimsky-Korsakoff, a Francoforte sul Meno, ebbe solo un successo di stima.

*** A Meiningen furono eseguite per la prima volta alcune parti del *Christus Mysterium* di Felice Draeseke.

*** A Gr. Salze (vicino a Magdeburgo) un nuovo Oratorio « *Cristo il confortatore* » di Fr. Zierau lasciò favorevole impressione.

*** *San Giovanni Battista,* epilogo sinfonico di Giorgio Langenbeck, fu eseguito con successo a Brunswick.

*** *Suleika,* ballo di Armin Stern, ottenne un successo sensazionale a Budapest.

*** *Le Follet,* leggenda lirica in un atto di Lefèvre; musica di stile pesante.

*** *Cyris et Mintha,* ballo in un atto di A. Moulinier; successo favorevole.

*** *La Natività,* di Enrico Maréchal, fu data a Cambrai con molto plauso.

*** A Stockholm ebbe esito favorevole l'Oratorio *San Paolo,* di P. Stenhammar.

*** *Jahel,* opera di Arturo Coquard e *Le Capitaine Loys,* di Widor sono state rappresentate con successo a Lione.

*** Sotto la direzione di Robert Newmann si è svolto il *London Musical Festival* con uno stupendo e ricchissimo programma. Ad ogni concerto ha suonato un'orchestra di 200 suonatori composta dell'Orchestra Lamoureux di Parigi e dell'Orchestra della Queen's Hall di Londra; Direttori: Enrico J. Wood e Camillo Chevillard.

*** Alla Queen's Hall di Londra un concerto fu dedicato, il 20 giugno, a Tschaïkowsky. Vi prese parte il Busoni che suonò il *Concerto per pianoforte in si bemolle minore.*

*** *Maseppa,* opera in 4 atti di Adamo Münchheimer, rappresentata a Varsavia il primo maggio, buon successo.

*** « *Merowig* » opera nuova di S. Rousseau, ebbe gran successo a Nancy.

*** L'opera in 3 atti *Eddystone* di Adolfo Wallnöfer rappresentata per la prima volta a Norimberga, fu accolta favorevolmente.

Concorsi.

*** **Firenze.** — *Accademia del R. Istituto Musicale.*

L'Accademia del R. Istituto Musicale di Firenze, nell'adunanza del 10 corrente, procedendo al giudizio sul Concorso — da essa aperto con programma del 10 agosto 1899 — per una *Composizione in istile osservato* a cinque voci con accompagnamento d'organo, sulle parole del LXVI Salmo davidico, conferiva il *premio* alla composizione contraddistinta dall'epigrafe: *Audentior ibo in casus omnes,* della quale scoprivasi autore il sig. Baldi Zenoni, di Venezia.

*** Ad un Concorso per una melodia ad una voce e pianoforte promosso dalla *Berliner Illustrirte Zeitung* il numero delle composizioni presentate salì a 541!

*** Filippo Scharwenka ha vinto il premio di 1250 franchi colla sua « *Fantasia drammatica* » al concorso bandito dalla Società Generale dei Musicisti tedeschi per una composizione orchestrale.

Wagneriana.

*** « *Tristano ed Isolda* » s'è data, non è molto, per la prima volta in lingua russa a Pietroburgo.

*** L'amministratore della successione del sig. Janner, antico direttore del Carltheatre di Vienna ha posto in vendita una serie di lettere inedite di Riccardo Wagner, di grande interesse, poichè riguardano la rappresentazione dell'*Anello* a quel teatro d'opera.

*** Per la prima volta al Covent-Garden si è eseguito l'*Oro del Reno,* conformemente alle esecuzioni di Bayreuth, e cioè senza intervalli e con la sala completamente al buio.

*** Nello scorso maggio si festeggiò a Monaco la centesima rappresentazione dei *Maestri Cantori.*

Nuove Pubblicazioni.

*** Filippo Pedrell pubblicherà presso la Ditta Breitkopf e Härtel di Lipsia le opere complete di Vittoria (1540-1608).

*** « Les Conservatoires de musique en Allemagne et en Autriche » di Maurizio Emmanuel.

*** Borodin (A.), *Eine Steppenskizze aus Mittelasien* per Orchestra.

*** Il nostro collaboratore avv. Nicola Tabanelli, pubblicherà prossimamente un *Codice del teatro.*

*** Coi tipi di Breitkopf e Härtel in Lipsia, si è dato ora alla luce una Messa a due voci, che il chiarissimo M. Zuelli, Direttore del R. Conservatorio di Palermo, ha composto per l'Istituto di Educazione S. Anna, della medesima città. Tale messa è intitolata: *Missa in honorem Sanctae Agnetis V. et M. ad duas voces aequales. Organo vel Harmonio comitante composita a G. Zuelli.*

Varie.

*** Marsick si è dimesso da professore di violino al Conservatorio di Parigi a motivo de' suoi frequenti impegni come concertista.

*** Il Mecenate Nicola Dumba lasciò, fra altri legati, alla città di Vienna la sua magnifica raccolta di autografi musicali di Schubert e 50.000 fiorini alla Società di canto maschile di quella Metropoli.

*** Gaihard è stato nominato direttore dell'*Opéra* per sette anni, cominciando dal 1° gennaio 1901.

*** Gli esecutori testamentari di Franz von Jauner hanno venduto all'asta pubblica un numero di lettere autografe con risultati assai disuguali. Una lettera di Abt produsse fiorini 1,50; di Berlioz, 6 fiorini; Brahms, 7; Delibes, 2,20; Gounod, 5; Grillparzer, 24; Kreutzer, 5; Jenny Lind, 7; Liszt, 30; Meyerbeer, 24; Clara Schumann, 2; Giovanni Strauss, 3; Riccardo Wagner da 36 a 166 fiorini; un ventaglio di legno colle firme di rinomati artisti fu venduto per 135 fiorini.

*** Enrico Marteau, il famoso violinista, ha accettato il posto di professore di violino al Conservatorio di Ginevra.

*** Herman Zumpe è stato chiamato a Monaco come primo direttore al Teatro di Corte.

*** A Londra nell'ultimo dei Concerti Richter apparve per la prima volta il meraviglioso violinista Kubelik. Enorme successo.

*** Il successore del prof. Guido Adler nella cattedra di scienza della musica all'Università di Praga sarà il Dr Enrico Rietzsch.

*** Una esposizione musicale si tiene a Londra nel Palazzo di Cristallo da giugno a settembre. Vi hanno luogo concerti storici di grande importanza.

*** Il Conservatorio della città di Detroit (America del Nord) fu distrutto dal fuoco. Una magnifica collezione di istrumenti, appartenente al prof. Abel, fu anche preda delle fiamme.

*** La voce corsa che Hans Richter avrebbe diretto, nel prossimo inverno, i concerti della *Filarmonica* di Berlino invece di Arturo Nikisch, è priva di fondamento.

*** Fra breve le ossa di Cr. F. Gellert e di S. Bach saranno deposte nella tomba della Chiesa di S. Giovanni a Lipsia. La cerimonia coinciderà colla inaugurazione del monumento a Bach. — A quando la statua al gran figlio dell'Atene della Pleisse?

*** Il celebre Quartetto Meyer di Berlino eseguirà, il prossimo inverno, tutti i Quartetti di Beethoven in serie cronologica. E Weingartner dirigerà tutte le sinfonie di Beethoven.

*** *L'Art moderne* è informata che Hans Richter dirigerà, nella stagione 1900-1901, tutti i quattro concerti popolari a Bruxelles.

*** Alla vendita degli strumenti musicali d'Armingaud all'Hôtel Drouot un violino di Giuseppe Guarneri del Jesu, anno 1732, venne aggiudicato al prezzo di 28.000 franchi; ed un violino di Giuseppe Rocca di Torino, anno 1834, a 1000 franchi.

*** Al Crystal Palace di Londra si è inaugurata la grande Esposizione internazionale di Musica. Essa resterà aperta fino al 30 settembre prossimo, ed ha per iscopo principale quello di mettere in luce il progresso ed i perfezionamenti

apportati nell'ultimo secolo nella fabbricazione degli strumenti musicali. Comprende inoltre la mostra dei diversi sistemi di incisione e riproduzione della musica, e quadri, stampe, fotografie moderne che hanno qualche relazione con l'arte musicale.

*** Ciclo di rappresentazioni estive a Monaco di Baviera:

Agosto 1. *Die Zauberflöte.*
» 2. *Don Giovanni.*
» 3. *Lohengrin.*
» 5. *Fra Diavolo.*
» 6. *Der Cid* di Cornelius.
» 7. *Tannhäuser.*
» 9. *Così fan tutte.*
» 10. *Die Meistersinger.*
» 12. *Der Bärenhäuter,* di S. Wagner.
» 13. *Der Fliegende Holländer.*
» 15. *Rienzi.*
» 16. *Die Entführung aus dem Seraïl.*
» 17. *Lohengrin.*
» 19. *Des Teufels Antheil.*
» 20. *Figaro's Hochzeit.*
» 21. *Tristan und Isolde.*
» 23. *Die Zauberflöte.*
» 24. *Tannhäuser.*
» 26. *Das Rheingold.*
» 27. *Die Walküre.*
» 29. *Siegfried.*
» 31. *Götterdämmerung.*

Settembre 2. *Die Zauberflöte.*
» 3. *Don Giovanni.*
» 4. *Tristan und Isolde.*
» 6. *Così fan tutte.*
» 7. *Die Meistersinger.*
» 9. *Das Rheingold.*
» 10. *Die Walküre.*
» 12. *Siegfried.*
» 14. *Götterdämmerung.*
» 16. *Die Zauberflöte.*
» 17. *Lalla Rookh,* di F. David.
» 18. *Der Fliegende Holländer.*
» 20. *Figaro's Hochzeit.*
» 21. *Tannhäuser.*
» 23. *Fidelio.*
» 25. *Die Zauberflöte.*
» 26. *Lucrezia Borgia.*
» 27. *Lohengrin.*
» 29. *Der Fliegende Holländer.*

Alle rappresentazioni del 21, 23, 26, 29 settembre prenderà parte la grande artista Milka Ternina.

*** Dopo la morte di Vogl si presentò quale protagonista del *Siegfried* il tenore Knote, ottenendo splendido e legittimo successo; è la prima volta — ci scrive un nostro collaboratore — che si udì *cantare* davvero quella parte.

Necrologie.

*** Guglielmo Jahn, celebre direttore d'orchestra, morto a Vienna il 21 aprile. Era nato il 24 novembre 1835 a Hof; fu corista a Temeswar nel 1852, direttore d'orchestra a Budapest nel 1854, poscia ad Agram, Amsterdam, Praga (1857-1864), direttore dell'Opera di Corte a Wiesbaden (1864-1881), dell'Opera di Vienna (1881-1897). Compose alcune romanze.

*** Sir George Grove morì a Londra il 28 maggio. Era nato a Clapham, Surrey, nel 1820. Nel 1882 egli fu nominato direttore del *Real College* of *Music* di Londra; per più di quindici anni fu redattore principale *de Mannillan's Magazine;* compilò il *Dizionario della musica e dei musicisti;* scrisse molti studi e articoli; fra i suoi scritti notevole sono l'appendice alla *Vita di Schubert* di Heleborn e il suo libro *Beethoven and his rime symphonies.*

*** A Monaco morì il tenore Enrico Vogl. Nacque ad An nel 1845; la sua carriera durò 35 anni. Ebbe fama specialmente quale interprete dei drammi wagneriani. Creò pel primo la parte di *Loge*, in cui eccelleva, a Bayreuth; quale attore fu artista perfetto e possedeva lo stile richiesto dall'arte di Wagner; non pari all'attore fu il cantante: forse non ebbe mai gran voce, negli ultimi anni ne mancava affatto e diveniva intollerabile a ben costrutti orecchi. Egli non ebbe il buon senso di ritirarsi a tempo dalle scene, e ciò — oltre all'essere la *Trilogia* affidata a un direttore inetto — fu causa del discredito in cui caddero nell'opinione dei forestieri le rappresentazioni cicliche wagneriane a Monaco. Scrisse un'opera *Lo Straniero,* e melodie per canto.

*** Il 13 maggio a Monaco morì Hermann Levi, l'eminente direttore d'orchestra di Monaco e di Bayreuth. Nacque in Giessen, nell'Assia; dimostrò presto attitudine alla musica; inviato a Mannheim coltivò in pari tempo gli studi classici a quelli musicali, avendo a maestro Vincenzo Lachner. Frequentò poscia il Conservatorio di Lipsia, dove si dichiarava avverso alla tradizione Mendelssohnniana. Incominciò la sua carriera di direttore d'orchestra a Saarbrücken, indi passò a Rotterdam e a Karlsruhe, dove diresse i *Maestri Cantori.* Nel 1872 fu nominato direttore d'orchestra al Teatro Reale di Monaco; qual nobile esempio di modestia e coscienza d'artista va citato il suo rifiuto a dirigere, appena in carica, il *Tristano,* dichiarando di non conoscere abbastanza a fondo quell'opera per poterne curare un'esecuzione degna. E fu appunto dopo aver assistito nel 1881 ad una rappresentazione del *Tristano* diretta dal Levi, che Wagner lo scelse quale direttore pel *Parsifal* a Bayreuth. Nel 1896 si ritirò completamente per ragioni di salute dalla vita artistica. Al Levi si deve pure la revisione della traduzione tedesca delle opere italiane di Mozart.

Le sue esecuzioni erano tecnicamente perfette, egli rendeva con sorprendente chiarezza i tratti più scabrosi delle partiture wagneriane e possedeva un'eccezionale fermezza nei movimenti; evitava ogni antiartistica ricerca d'effetto, e l'interpretazione altamente serena faceva meglio comprendere il pensiero di Wagner; specialmente nel *Parsifal*, egli diè prova del suo ingegno d'artista.

Riceviamo e pubblichiamo:

" RES NOVA „

Res nova est, ni fallor; sed tam scitu necessaria, ut mirum quod nova, sit. G. B. Vico.

Ecco dunque in omaggio, o Egregi Signori della *Rivista Musicale Italiana*, le opere sul **Musicometro** (1), e con quegli stessi intendimenti aurei del vecchissimo aforisma latino: « *Si tibi vera videtur, dede manus, et si falsa est, accingere contra* ».

Ho detto più volte che il **Musicometro** è una ipotesi, la quale ci si presenta siccome una vera conquista della *Filosofia Scientifica* moderna e, nel con tempo, siccome una nuova scoperta della Storia.

Il **Musicometro** è una ipotesi, in quanto che la metafisica « Ragion musicale » — cioè: la *immanis lex* e la *suprema ratio* della Musica — se mai, non potrebbe desumersi dalla esegesi metodica comunque delle musicali carte, ma, per dirla con un pubblicista vivente, dallo studio profondo delle « musiche corde » del nostro spirito. Ci è dunque un errore dialettico gravissimo.

Epperò, siccome le « musiche corde » del nostro spirito, nell'attuale *momento storico*, sono *un metempirico, un pensabile, un chimerico, un inconoscibile.....*, così il **Musicometro** resta appena una ipotesi razionale, fondata sul patrimonio storico dei fenomeni psico-musicali. E, del resto, non è tutto ipotesi oggi e non lo fu sempre) nella Filosofia teoretica?

Il **Musicometro** è eziandio — e sopratutto — un'altissima conquista della *Filosofia Scientifica* moderna, in quanto è l'elemento fisico-psichico — la *Psico-*

---

(1) **Musicometro** (*legge metrica e psicologica della musica*). Editori Modes e Mendel, Roma. Stamperia musicale *C. G. Röder*, Lipsia. *Sesta edis.*, etc., etc.).

La Ipotesi del **Musicometro** (*Saggio Critico di Filosofia Scientifica e di Letteratura musicale.* Ed., id., id., etc.).

Melisma e Melismi in eredità al secolo XX (*Letture scientifiche sulla Storia della musica.* Ed., id., id., etc.).

De la Ragion musicale (*Sintesi razionale superiore di musica.* Ed., id., id., etc.).

I « **Diagrammi musicometrici** » (*Teoria e pratica della versificazione musicale* o *Dottrina delle forme melodiche.* Ed., id., id., etc.).

In corso di stampa ed in preparazione: *La polemica sul* **Musicometro** (Due vol., etc. Ed., id., id., etc.).

Programma didattico della musicometrologia moderna, etc., etc.

Fisica — della Musica. Vale a dire: norme di condizionamento organico, oggettivo, estrinseco dell'atto psichico-musicale medesimo, come, verbigrazia, la fisiologia cerebrale è del pensiero umano; io voglio dire: correlazione per legge di equivalenza dei due fenomeni o delle due realtà: fisiologica e psicologica.

Il **Musicometro** è infine — ed in modo specialissimo — una delle maggiori scoperte della Storia, in quanto *ex visceribus Naturae* è quel *bacterium musicae potissimum*, che sarebbe, come di fatto lo sarà, presto o tardi, l'alfa e l'omega della musica didattica: la (ben intesa) « Composizione musicale superiore od alta », cioè, la quale è ancor oggi (intendi: oggi più che mai) pressochè un *titulus sine re* nelle nostre scuole accademiche.

Un esempio classico chiarirà ogni cosa. L'*Antropogenia* di Ernesto Haeckel, poniamo — l'evoluzione umana dalle scimie *catarrine* — è una ipotesi metempirica; anzi il Du Bois Reymond, per esempio, non dubitò di definirla « *consimile alla Genealogia degli Eroi di Omero* ».

Ebbene: questa haeckeljana ipotesi profonda è nel contempo un'altissima conquista della *Filosofia Scientifica* moderna — la **Filogenesi** — e, in peculiar modo, una delle maggiori scoperte della Storia l'**Embriologia comparata**. Debbo ricordare a me stesso, poi, che, come ogni Arte bella, anzi: come tutta l'Arte in genere, la Musica, *in limine litis*, cesserebbe *nunc et semper* dall'essere una cosa seria, se, *in apicibus juris*, non fosse *Filosofia* e **Filosofia Scientifica**. Val quanto dire: muscolo e sangue di quell'odierno coordinamento metodico dei *principi primi* o fondamentali delle singole e varie scienze speciali. « Il troppo lavoro manuale », dirò con termini alla Schopenhauer, « ha fatto andare fuori d'uso il lavoro cerebrale del pensare », segnatamente nella musicale scienza didattica. E gli è forse per questo che, come la spada di Damocle, ci stà ancora sospeso sul capo l'antichissimo pregiudizio diogenico, che *i musicisti*, cioè, *rappresentano la classe sociale più ignorante*.

Fiat finis! Lasciò scritto il vecchio Aristotele nel *De pomo et morte:* « *Philosophia docet homines cognoscere creatorem suum* », e, quindi, molto più modestamente, anche la *legge metrica e psicologica della musica:* il **Musicometro**, che è appunto (*repetita juvant*) l'alfa e l'omega della musicale scienza didattica al principio del secolo XX.

Dev.mo
S. Ursini-Scuderi.

ELENCO DEI LIBRI

ITALIANI

Andreoni A., *Breve metodo teorico-pratico di canto ambrosiano*, compilato ad uso dei seminari diocesani milanesi. In-8°. — Milano, 1900.

Annuario del R. Istituto musicale di Firenze (anno I) *e Atti dell'Accademia* (anni XXXI-XXXV). In-8°. — Firenze, 1899. Tip. Galletti e Cocci.

Concorsi giudicati dall'Accademia del R. Istituto musicale di Firenze. In-8°. — Firenze, 1899. Galletti e Cocci.

Depanis G., *Sigfrido: seconda giornata della Trilogia di R. Wagner:* Capitolo estratto dal volume « L'anello del Nibelungo ». — Torino. Tipografia Roux e Viarengo.

Liceo musicale Rossini in Pesaro [corrispondenza ufficiale intorno alla polemica sorta nel Consiglio comunale sull'andamento del medesimo]. In-8°. — Pesaro, 1900. Tip. Nobili.

Mascagni P., *Ai cittadini di Pesaro* [a proposito della polemica sorta per l'andamento del Liceo musicale Rossini]. In-8°. — Pesaro, 1900. Tip. Nobili.

Neretti L., *Due conferenze musicali.* In-16°. — Firenze, 1900. Tip. Cooperativa. — 1,50.

— *La musica e l'Alfieri.* Studio. Parte 1ª. In-16°. — Firenze, 1900. Tip. Cooperativa. — L. 1.

Ricci R., *Una conferenza di padre Semeria e le società corali di musica sacra.* In-8°. — Prato. Tip. Vestri.

Silverj D., *Guida generale per lo studio della musica.* In-8°. — Macerata, 1900. Tip. Bianchini.

FRANCESI

Aubry P., *Mélanges de musicologie critique. La musicologie médiévale. Histoire et méthodes.* In-4°. — Paris. Welter. — Frs. 20.

Brenet M., *Les concerts en France sous l'ancien régime.* 1 vol. In-16°. — Paris. Fischbacher. — Frs. 5.

Chants (Les) nationaux de tous les pays, par S. Rousseau, Job, J. Drogue et G. Montorgueil. L'ouvrage complet formera 18 fasc. à 1,50 et paraîtra dans un délai de deux mois. — Paris. Libr. L'éducation de la Jeunesse.

Favre L., *La musique des couleurs et les musiques de l'avenir* In-12°. — Paris. Schleicher Frères. — Frs. 1,50.

Gautier Judith, *Les musiques bizarres à l'exposition de 1900*. 1 vol. In-8°. Paris. Ollendorf. — Frs. 1.

Grandmougin Ch., *Études d' Esthétique musicale*. Avec une préface de J. B. Weckerlin. In-12°. — Paris. A. Charles. — Frs 3,50.

Jadassohn S., *Les formes musicales dans les chefs-d'œvre de l'art*. Trad. de l'allemand par W. Mortillet. In-8°. — Paris. Fischbacher. — Frs. 6.

Maurel V., *Dix ans de carrière*. Avec une préface de Lion Kerst et des portraits. In-12°. — Paris. Villerelle. — Frs. 3,50.

Soubies A., *Histoire de la musique en Espagne*. Tome III, du XVII° siècle à nos jours. In-12°. — Paris. E. Flammarion. — Frs. 2.

Weingartner F., *La symphonie après Beethoven*. In-12°. — Paris. Fischbacher. — Frs. 1,50.

TEDESCHI

Battke M., *Primavista*. Eine Methode, vom Blatt singen zu lernen. Gr. 8°. — Berlin. R. Sulzer Nachf.

Beethoven 's *Symphonien*, erläutert m. Notenbeispielen v. G. Erlanger, Prof. Dr. Helm A. Morin, Dr. Radecke, Prof. Sittard u. Musikdir. Witting, nebst e. Einleitg.: *L. v. Beethoven Leben u. Wirken, etc. etc.* 2. Aufl. In-8°. — Stuttgart. J. Schmitt.

Carpe A., *Der Rhythmus. Sein Wesen in der Kunst u. seine Bedeutg. in musikal. Vortrage*. Gr. 8°. — Leipzig. Gebr. Reinecke.

Debuysère C., *Die Klavierdilettanten*. Beitrag zur Lög. der Dilettantenfrage. In-8. — Leipzig. C. Merseburger.

— *Mitteilungen f. die Mozart-Gemeinde in Berlin*. Hrsg. v. Rud. Genée. 9 Hft. März. Berlin, 1900. Mittler.

Hartl A.-J., *E. Habert, Organist in Smunden*. Ein Lebensbild. Gr. 8°. — Wien. H. Kirsch.

Hieber A., *Wie ist der Volkgesang zu verbessern?* Gr. 8°. — Freiburg. Lorenz, u. Waetzel.

Jahrbuch der Musikbibliothek Peters. f. 1899. 6. Jahrg. Hrsg. v. E. Vogel. Gr. 8°. — Leipzig. Peters.

Jahrbuch, kirchenmusikalisches. In-8°. — Regensburg, 1900. F. Pustet.

Jahrbuch, musikalisches, in Dur u. Moll f. 1900. 1. Jahrg. In-4°. — Leipzig. A. H. Payne.

Shöne H., *Wegweiser f. das Singen nach Noten*. In-8°. — Grossenhain. R. Wigand.

Sternfeld R., *Zur Einführung in h. van Beethoven's Missa solemnis.* Gr. 8°. Berlin. Harmonie.

Swartz R., *Die Musik des 19. Jahrh.* Ein histor. Ueberblick. Gr. 8°. — Leipzig. B. Seuff.

INGLESI

Bridge F. and Sawyer, *A Course of Harmony.* In-8°. — London. Novello.

Gladstone F. E., *Five-Part Harmony.* — In-8°. London. Novello.

Hardemann J. J., *The Pianist's Vade Mecum:* A New Manual for the Young Student. With a Dictionary. In-8°. — London. Deacon.

Naumann E., *The History of Music.* Trans. by. F. Praeger. London. Cassel.

Reeves, Musical Directory of Great Britain and Ireland. In-8°. — London, 1900-1901. Reeves.

Somtag H., *The magic ring of music*, an introduction to the Study of music adapted to Young Children. In-8°. — London. Dent.

Sykes T. P., *Notes and Singing.* In-8°. — London. Curwen.

ELENCO DELLA MUSICA

Autori moderni.

Bossi C. Adolfo. — *Ave Verum*, a 4 voci dispari e organo. — M. Capra.

Bossi M. Enrico. — Op. 116. *Canti lirici* ad una voce con accompagnamento di pianoforte.

Op. 118. — Dieci composizioni per organo. — Carisch e Jänichen.

Di fronte alle composizioni del Bossi il còmpito del critico si riduce ad ammirare; nonostante la grande produzione, il nostro musicista ha sempre fresca e vivace la fantasia. La miglior accoglienza attende le composizioni per organo, un bel regalo agli organisti. Ancor più sui *Canti lirici* s'ha da fermar l'attenzione e considerarne l'importanza di fronte al languore della lirica italiana, cucinata oggidì con del Tosti e cogli avanzi del repertorio teatrale; ed è un bisogno veramente sentito, un rinnovamento nello stile sì da renderlo degno del nome d'italiano.

La spontaneità della melodia, la varietà di carattere di questi canti attestano la mirabile versatilità d'ingegno dell'insigne musicista; e la lettura del fascicolo riesce di conforto e speranza a chi ha fede in un miglior avvenire. — Al testo s'accompagna la traduzione tedesca.

Bottazzo Luigi. — Op. 119. *Requiem* a tre voci. — M. Capra.

Op. 120. Sei composizioni per organo. — Leipzig e Milano. Carisch e Jänichen.

Amendue le opere fanno onore al maestro e si raccomandano anche per l'inspirazione.

Capocci Filippo. — Dieci composizioni per organo. — Carisch e Jänichen.

Pagine di buon effetto e di aggradevole lettura, come potevamo aspettarci dall'egregio organista.

Franz V. — *Suite* per pianoforte.

Non sta scritto nè il numero dell'opera nè il nome dell'editore. È lecito credere ad un primo saggio, e a ciò induce il divagare delle modulazioni a scapito dell'unità armonica e senza scopo ben definito; del resto l'autore dimostra eccellenti intenzioni.

Gabrici Leo Denis. — Dal *Vecchio ideale* di E. Panzacchi, con traduzione tedesca. — Milano. Edizioni Fantuzzi.

Gerosa Romeo.

Abbiamo ricevuto *Tre melodie; Tre ariette* (stile antico) per canto e pianoforte. *Tre Bozzetti musicali* per pianoforte (edit. Ricordi). *Tre ariette* in vecchio stile (edit. Fantuzzi) ed altre composizioni per canto e pianoforte, o pianoforte solo edite dal Pigna. — Quanto a idee e stile è musica fritta e rifritta; ci par solo meraviglioso che qualche pezzo sia giunto ad una seconda o terza edizione!

Harvey Worthington Loomis. — Op. 53, N. 2. *Hungarian Rhapsody for the Piano.* — Boston. Oliver Ditson Company.

Martucci Giuseppe. — Op. 68. *Pagine sparse.* Sei melodie per canto e piano; testo di Corrado Ricci, con traduzione tedesca. — Lipsia. Fr. Kistner.

Insieme col Bossi ecco pure Martucci farci la gradita sorpresa di queste melodie per canto: pagine brevi, quasi improvvisate, in cui si riscontra l'arte difficile dello scriver facile. E non occorrono raccomandazioni.

Queiroz F. — Op. 25. *Scherzando* per piano o piccola orchestra — Rio de Janeiro. E. Bevilacqua.

Ravanello Oreste. — Op. 46. *L'Organista liturgico.* 30 piccoli preludi e versetti per organo o armonio.

Op. 49. *Requiem* a due voci pari e accompagnamento d'organo. — Edizione Marcello Capra.

Op. 50. Sei pezzi di concerto per organo. — Leipzig e Milano. Carisch e Jänichen.

Il *Requiem* non ci suggerisce nuove considerazioni, nè accenna a trasformazioni nello stile del compositore, il quale vi dimostra le serie qualità che gli valsero un buon nome fra i nostri autori di musica sacra; potremmo ripeterci nell'esprimere il desiderio d'una maggior ricerca a render lo stile più moderno e emancipato dalle solite formole contrappuntistiche. Opera commendevole e che merita d'esser divulgata sono i *Preludi* e *Versetti* composti su melodie gregoriane. Con riserbo accogliamo i pezzi da concerto per organo; la forma vi è sempre degna, però, dato il genere, l'inspirazione ha da essere assai più personale.

GIUSEPPE MAGRINI, *Gerente responsabile.*

TORINO — VINCENZO BONA, Tip. di S. M. e de' RR. Principi.

✣ MEMORIE ✣

Pensieri sulla storia della Musica

(Continuaz. e fine, V. vol. VII, fasc. 3°, pag. 443, anno 1900).

Capitolo IV.

La musica moderna.

Insieme a quei geniali esempi di vera musica drammatica da me citati (esempi pur troppo non comuni, come tutto ciò che è veramente bello) abbiamo avuto una abbondanza stragrande di mediocre e di volgare; di opere fatte con lo stampo, merce di fabbrica, una fioritura di banalità da spaventare. Quello che era accaduto nel tempo delle parrucche incipriate coi suoi teatri pieni di soavi pastorelle e pastorelli o di Dei ed eroi greci ridotti a belare i loro sempre mortali spasimi di amore in rapidissimi vocalizzi, si ripeteva dopo l'89, con altro carattere, ma con la stessa banalità. Tiranni feroci, amori furenti, uccisioni e stragi contaminarono la scena; le passioni si classificarono come i medicinali, e il compositore, seguendo alcune ricette di provato effetto, vi schiccherava opere all'ordine degl' impresarî.

Tutto ciò è abbastanza noto, e non varrebbe la pena di ricordarlo se non perchè vogliamo far rilevare come dal male nacque la reazione. — Già prima dell' 89 il Gluck si era levato a protestare. La serietà delle sue intenzioni, la lotta contro la tirannia delle abitudini, sono anche note. Di lui non abbiamo a dire altro che (giovandosi dei progressi fatti dalla musica in più di un secolo) ricondusse l'Opera alle intenzioni dei suoi fondatori, il Monteverde ed il Cavalli. Musicista colto, con più talento che genio, mostrò agli operisti la strada smarrita. Nondimeno (sia detto fra parentesi) io sono d'opi-

Wagner. Lasciamo stare la sua prima maniera, la quale (a parte alcuni brani) non è che una malfatta musica all'antica. Del « *Lohengrin* », che costituisce il periodo di transizione, ho parlato sopra. Veniamo dunque alla sua terza maniera, a quella che, secondo lo stesso Wagner, corrispose completamente ai suoi intendimenti e alle sue teorie riformatrici.

Col Wagner la musica non avanza nella stessa direzione in cui storicamente si era svolta ed aveva progredito, tramandandosi da artista ad artista prima di lui. I quattro principî fondamentali che abbiamo veduto dirigere costantemente lo svolgimento della musica fino al Beethoven nel genere strumentale, e fino ai capolavori drammatici del teatro italiano e tedesco, sono da lui, per la prima volta conscientemente rotti.

Fortunatamente non è questo un nostro apprezzamento; non possiamo temere di ingannarci vedendo troppo da vicino quello che (potrebbe obbiettarsi) i posteri vedranno da quella distanza necessaria per poter giudicare con sicurezza del significato di una riforma. Fortunatamente, ripeto, non siamo soltanto noi che portiamo un tale giudizio, ma è lo stesso Wagner il quale, nei suoi scritti, annunzia precisamente come la vera musica drammatica debba infrangere queste che per lui sono catene.

Vogliamo ora passare in rassegna quei quattro principî in rapporto all'opera del Wagner.

Il ritmo. — Nel suo libro sopra Beethoven, con grande apparato filosofico (calcato arbitrariamente sull'opuscolo di Schopenhauer: *Ueber das Geistersehen*, ecc.) il Wagner stabilisce che il dramma (l'azione e le parole) è da considerarsi come un caso particolare di quello che nella sua potenzialità generale, è contenuto nella musica. La musica (ripete in sostanza il discepolo di Schopenhauer) è l'immagine la più intima, la più diretta dell'intimo delle cose e sopratutto dell'animo umano. E perchè l'arte deve dare appunto ciò che è tipico, l'idea platonica e non il caso particolare, così la musica deve precedere il dramma; è la musica che deve dettare le sue leggi al dramma.

Tutto ciò a me sembra molto vero, ma mi colpisce di somma meraviglia quando sento proclamarlo dal Wagner e, alla stregua di tali affermazioni, vengo ad esaminare la sua musica.

La musica deve dettare le sue leggi al dramma. — Benissimo! Ma quali sono queste leggi? Secondo il Wagner esse sembrano consistere in mere negazioni e, cominciando dal ritmo, è desso il primo percosso a morte.

Anche qui è la teoria, non sono io, è lo stesso Wagner che parla, il quale, fortunatamente, si è spesso contradetto nella pratica. Come si era appellato al Gluck, qui egli si appella al Palestrina. Secondo il Wagner la musica del Palestrina è senza ritmo; per lo che, se di tutta la musica si può dire (e con verità) che è fuori dello spazio, di quella del Palestrina deve dirsi che è anche fuori del tempo e che, in questo senso, essa è quasi una musica metafisica e perciò la più religiosa, ecc., ecc.

Come il Wagner abbia potuto sul serio affermare che nel Palestrina manchi il ritmo è per me un problema. Se egli intende *ritmo* in senso stretto, e cioè il succedersi di periodi uguali di battute (basati sui numeri fondamentali il 2 e il 3) bisogna addirittura non voler vedere per non ritrovarli nel Palestrina. Certo che nel genere vocale, per di più religioso, non può ritrovarsi un ritmo così marcato come nel genere drammatico e nel sinfonico, e tanto meno nella musica del Palestrina, portata più assai della moderna alla serenità della contemplazione, mentre nella moderna, di qualunque genere essa sia, l'elemento drammatico predomina, e con esso, il ritmo; elemento essenzialmente dinamico. Se poi il Wagner intende *ritmo* nel senso vasto di una simmetria nella costruzione del pezzo, ho già fatto vedere che non di rado anche questo vi si trova e che, tendenza non solo della musica palestriniana, ma della musica in genere nella sua evoluzione storica (in cui il Palestrina non è che una delle pietre miliare) è appunto il raggiungere questa euritmia, questa corrispondenza di parti, insomma quella simmetria senza la quale non si trova unità nell'opera d'arte.

Del resto, musica senza ritmo, nel senso stretto della parola è semplicemente impossibile. Senza ritmo è l'antico canto gregoriano e, ai giorni nostri, musica senza ritmo non può ritrovarsi che là dov'essa è rimasta in uno stato del tutto primitivo, come nei lunghi canti dei bifolchi a cui ho accennato nelle prime pagine di questo opuscolo. Quanto alla mancanza di euritmia, ossia di forma, come generalmente viene chiamata, essa è nel Palestrina nè più nè meno

che un difetto; un difetto che disgraziatamente paralizza per metà la esplicazione di quella forza che rimane latente nelle composizioni sue. Ma è difetto del tempo: l'evoluzione musicale non era giunta più innanzi. Non devesi però dimenticare (ed io lo ripeto con piacere) che il Palestrina, col suo genio, ha per l'appunto fatto progredire la musica, perfezionandola precisamente secondo i nostri quattro canoni fondamentali, e spingendola verso quell'ideale che non poteva esser raggiunto se non più tardi. Cosicchè appellarsi a lui per giustificarsi, in questo caso gli è come l'adulto che, in luogo di servirsi della propria esperienza, ricorre a quella di un fanciullo; di genio, senza dubbio, ma pur sempre fanciullo.

Ciò posto, le teorie del Wagner, piuttosto che un progresso, segnano un notevole, anzi straordinario regresso. Come già dalla Camerata Bardi, ci si vorrebbe in conclusione ricondurre (a parte il carattere e il fondamento armonico) alla melopea gregoriana!

Ciò che nel Palestrina, come in tutti gli antichi, è un difetto dovuto allo stadio di incompleto svolgimento, prende ai giorni nostri un significato ben differente. Che il bambino balbetti, lungi dal rattristarci, quasi ci piace e rallegra, poichè inconsciamente paragoniamo con quel difetto la futura sicurezza del giovane sano e robusto; ma che un uomo balbetti è cosa penosa, poichè vediamo già in lui il segno del decadere.

Che il Wagner faccia appello, per giustificar la sua musica, a ciò che essa era prima che raggiungesse il suo completo, il suo vigoroso fiorire, è cosa molto sospetta: è il vecchio che si ritrova volentieri col bambino perchè la gioventù è troppo forte per lui; è la decrepitezza che rassomiglia alla puerilità; insomma è l'arte che rimbambisce, come ho detto da principio.

Gli stessi sintomi accennati a proposito del ritmo, si ritrovano nella tonalità, nello sviluppo tematico e nel ritorno dei pensieri.

La tonalità, questa conquista tanto gloriosa quanto faticosa che ha centuplicato la potenza espressiva della melodia, è anch'essa rotta dal Wagner. Poichè per armonizzazione non deve intendersi semplicemente la successione degli accordi; interpretata in questo modo l'armonizzazione ridurrebbe il suo significato ad una serie slegata di impressioni momentanee; quelle cioè che si provano nel passare da un accordo ad un altro. Ma l'armonizzazione può esplicare una po-

tenza molto maggiore e cioè quella che nasce dall'insieme di un sistema di accordi, afferrato dal nostro spirito nella sua totalità. Anche qui noi ricerchiamo l'Unità che è data precisamente dalla Scala. Egli è perciò che quando ci allontaniamo talmente dal punto di partenza che lo perdiamo di vista, perdiamo anche l'impressione della distanza; e, se per caso ci accadrà di ritrovar quel punto, non lo riconosceremo; esso sarà per noi come un altro qualunque; cosicchè una impressione speciale, un colore che avrebbe potuto servirci (come infatti ha servito) è andato perduto.

Accade come a colui che ascende una montagna. Finchè la pianura, il punto di partenza non scomparisce agli occhi nostri, noi sentiamo l'altezza a cui ci solleviamo; godiamo del nuovo spettacolo, cerchiamo il villaggio che abbiamo abbandonato, oppure ci colpisce l'orrore dei precipizi che lasciamo sotto i nostri piedi; l'animo si commuove e, o cerca maggiori altezze o desidera il ritorno; insomma una moltitudine di sentimenti rende quell'ascensione piena d'interesse. Ma se la via ci conduce tanto lontano per nuove valli d'onde la vista della lontana pianura ci sia impedita, tutti quei sentimenti scompariranno anch'essi e ci troveremo di nuovo in una regione la quale non avrà per noi che l'interesse di un'altra lasciata indietro e non quello che nasce da rapporti immediatamente intuiti fra due termini presenti al nostro spirito. Un non so che di vago, una certa indifferenza si distende sull'animo, avanti a cui tutte le cose finiscono per diventare di uno stesso colore. Certo che anche questo può essere un effetto voluto e pienamente artistico; ma è *un* effetto e non si deve condannare l'arte a non ritrarre che quell'unico sentimento. Oltre di che questo stesso effetto non si può raggiungerlo con quella intensità che nasce dal contrasto. Si può sentire lo spavento del vuoto quando improvvisamente, dopo aver camminato sulla terra ferma, ci sentissimo mancare il suolo sotto i piedi. Ma quando, per una strana magìa, potessimo trovarci sempre senza terra sotto i piedi, l'impressione svanirebbe del tutto o almeno sarebbe notevolmente scemata. È il caso di dire che l'abuso fa perdere l'uso.

Beethoven, nel primo tempo della sinfonia eroica, ci fa sentire appunto questo spavento arcano quando, dalla fermissima tonalità di *Mi bem. maggiore*, verso il mezzo del pezzo, con violenza terribile che sembra strappar tutti i legami di ritmo e di tonalità, vi sbalestra

in quella di *Mi beq. minore*. Questi effetti sono raddoppiati, che dico, sono resi possibili soltanto dal contrasto. Se il nostro orecchio non avesse avuto, in quel momento, bene impresso il punto di partenza (la tonalità di *Mi bem.*), noi non potremmo sentire l'immensità del salto. Questo accade spesso al Wagner. Dove egli, per ragioni drammatiche, ha bisogno di simili effetti di cui l'armonizzazione è una miniera straricca, egli li ha già, per così dire, esauriti tutti e il risultato è infiacchito. Veggasi per es., la potente e tragica scena della congiura tra Brunilde, Günther e Hagen nella « *Götterdämmerung* »; quando l'alto carattere di Brunilde, trascinato dalla fatalità che pesa su tutto il dramma, sembra abbassarsi fino nel fango per ritrovarsi volentieri e collegarsi con anime fiacche e perverse, in pieno accordo nell'odio contro il suo vero e nobile compagno, l'eroe Sigfried; là si sente come il Wagner metta, e con ragione, sossopra tutto il regno dell'armonia per raggiungere effetti di durezze nuove, quali veramente si convengono alla situazione. Ma l'orecchio, già assuefatto a quel continuo ed esagerato modulare, non reagisce e il risultato non corrisponde ai mezzi impiegati.

Così ancora, alla fine della tetralogia, è per me sempre penoso ogni volta ch'io rileggo quelle pagine che dovrebbero con qualche cosa di straordinariamente grande chiudere tutto il poema, non trovarvi che una immensa confusione. Il Wagner stesso ha inteso quanto il suo compito, a quel punto, fosse arduo e forse la stessa preoccupazione della riuscita ha paralizzato le sue forze. — Solenne si annunzia la entrata di Brunilde nel semplice e grandioso ritmo orchestrale posato sul severo movimento dei bassi; e l'uditore si sente comprendere da un'arcana commozione, presentendo ciò che si va annunziando. Se non che, ahimè, il famoso pregiudizio del *Leitmotiv* ci viene a guastar tutto. Brunilde parla di cento cose e l'orchestra si carica di cento temi corrispondenti, i quali, come accade, volendo ognuno dir la sua, finiscono per non dir nulla nessuno.

E giacchè ci siamo a questo beato *Leitmotiv*, come mai potevasi idear cosa più strampalata? Non dico già che non sia di bellissimo effetto il ritorno di temi al ritornar di sentimenti o pensieri culminanti (effetto, del resto, già ottenuto più volte prima del Wagner), ma anche qui, discrezione e sopratutto buon senso!

Come è noto, il *Leitmotiv* o motivo-guida, consiste nel fissare al-

cuni brevi temi, spesso di poche note, come simbolo o segnale corrispondente a dati concetti che si svolgono nel dramma; facendoli tornare ad udire ogni volta che l'azione o la parola alludono al tale o tale altro concetto.

Questo sistema riposa sopra un errore palpabile e cioè sulla confusione fra il nesso logico dei concetti nel discorso ed il nesso musicale dei diversi temi melodici. Questi due nessi (come ho già avuto occasione di accennare) sono del tutto differenti. Bisogna aver ben presente che l'espressione « pensiero musicale » è semplicemente un translato. Nè il pensiero è musica, nè la musica è pensiero; musica e pensiero sono due sfere dell'attività intellettuale totalmente diverse. Il pensiero è un operare della mente con concetti o astrazioni: la musica è tutt'altro che un'astrazione; è una successione ben concreta di sensazioni legate ad un senso (l'udito) le quali possono servire mirabilmente ad esprimere l'interno stato dell'animo. Ciò che v'ha di comune tra musica e pensiero si è che ambedue sono operazioni della mente o, se vuolsi, della coscienza: ma sono operazioni differenti. Il legame che passa fra i concetti nel pensare è soltanto una generalizzazione di quello che passa in realtà tra i singoli oggetti delle nostre esperienze esterne ed interne. Il legame invece che rannoda le parti di un tutto musicale, è di natura molto più intima e riposa, da un lato sulla successione dei movimenti psicologici del nostro intimo, e dall'altra, sulle forme stesse della conoscenza; poichè, secondo Kant, tutto ciò di cui noi abbiamo coscienza, ci apparisce necessariamente sotto alcune forme che sono inerenti alla essenza stessa della facoltà di conoscere. Mi perdoni il lettore queste digressioni; ma il Wagner stesso mi ci trascina. Poichè, nel suo libro sul Beethoven, egli enuncia il principio citato più sopra, appoggiandosi appunto alla filosofia kantiana; principio che può riassumersi così: poichè le forme *a priori* della coscienza impongono le loro leggi alla conoscenza del mondo esterno, così la musica (che è in certo modo l'intimo stesso dell'animo umano o, per lo meno, la sua più diretta emanazione) deve dettar legge al dramma il quale non è se non la sua forma esterna.

L'argomento è illusorio, ma quanto alla conclusione io ripeto: d'accordo; tuttavia c'è da fare qualche osservazione.

I principii *a priori* di cui parlano il Kant e lo Schopenhauer, sono principii puramente formali, mentre la musica, quanto alla sua so-

stanza, ha un'origine del tutto diversa e si basa sul sentimento, non sulla pura forma. Ma perchè qualunque sentimento, affinchè sia oggetto della nostra conoscenza (e cioè sia appunto *sentito*) deve per necessità entrare, informarsi in quei principii *a priori* kantiani ricordati dal Wagner, così è cosa evidente che quando egli parla della musica come del *substratum* psicologico che deve dettar legge al dramma, egli parla di qualche cosa di già formato; di qualche cosa che si manifesta per lo meno nella forma del tempo, sottostando quindi alle sue leggi che sono appunto quelle della euritmia. Giacchè se per giustificare la semplice successione di stati psicologici basta la causalità (in quanto che l'uno è causa del seguente) per avere l'opera d'arte non basta la pura successione, ma è necessario afferrar l'insieme, la totalità di questi stati differenti come in un quadro. È quindi necessario che il Tempo (dentro del quale questi diversi momenti psicologici si succedono) intervenga come principio regolatore, rannodando tra loro questi momenti con le sue proprie leggi, senza di che essi resterebbero allo stato di pura e insignificante successione. E queste leggi sono appunto quelle del ritmo, tanto nel senso ristretto quanto in quello vasto della parola. Queste sono dunque le leggi che la musica deve dettare al dramma: quelle del ritmo e della simmetria (1).

Ora, siccome il Wagner vorrebbe costruire una musica dove questi elementi siano esclusi e pretende anzi averne già trovato l'esempio nel Palestrina, così importava mostrare qui come ciò sia semplicemente un'assurdità e che il Palestrina, in questo caso, è citato a torto.

E, d'altra parte, ci domandiamo: quali sono queste leggi che il Wagner vuol dalla musica trasportare al dramma? Tolto il ritmo e la simmetria che cosa resta nel tempo se non il nudo succedersi di impressioni isolate, scucite, senza che l'una appoggiandosi sull'altra, possa acquistare significativi nuovi dalle relazioni in cui si trova con le altre o col tutto?

L'affermazione del Wagner è abbastanza arbitraria; anzi, diciamolo pure, superficiale; molto superficiale.

---

(1) Non si deve intendere la simmetria nel senso strettamente matematico; ma in quello generale di corrispondenza e legame di parti.

Per illustrare con un esempio la sua tesi egli fa un paragone tra il *Coriolano* di Beethoven (L'*Ouverture*) e il *Coriolano* di Shakespeare ed è veramente strano come egli non vegga quanto tutto ciò che dice, sia contro la sua stessa tesi. Egli dice in sostanza che il dramma shakespeariano, coi suoi dettagli di azione e di svolgimento di pensieri (a cui necessariamente deve scendere il dramma parlato) è tutto contenuto in potenza e nella sua generalità tipica (ideale) nell'*Ouverture* di Beethoven. Il fondo psicologico, le passioni che si sollevano e si urtano, e che in Shakespeare debbono, per dir così, sminuzzarsi nei dettagli della parola, trovano nella musica del Beethoven una manifestazione più diretta, più vicina alla loro sorgente psicologica e perciò più tipica e più efficace. Osservazione verissima e bellissima che il Wagner prende in sostanza dallo Schopenhauer. È dunque, prosegue il Wagner, questa musica la quale è l'anima stessa del dramma (la *virtus informativa*, avrebbero detto gli scolastici) che deve regolare lo svolgimento di tutto il dramma. Nel teatro musicale è Beethoven che deve dettar legge allo Shakespeare.

Benissimo; ma anche qui c'è da osservare una piccola cosa: nel *Coriolano* di Beethoven c'è ritmo e ci è simmetria e, anzi, ambedue in una dose addirittura straordinaria. Come si fa a conciliare questo fatto con la teoria wagneriana?

Disgraziatamente non si può qui dire, come per la Camerata di Casa Bardi, « dimentichiamo le teorie e prendiamo il buono che i riformatori hanno portato ». Le teorie di Casa Bardi furono veramente dimenticate; nel caso del Wagner all'incontro, esse hanno portato conseguenze rimarchevoli. La più grave forse è quella appunto di cui discorrevo prima di questa digressione, a proposito del *Leitmotiv*.

La musica drammatica costruita con questo principio è in aperta contraddizione con l'altro giustissimo avanzato dallo stesso Wagner e cioè che la musica debba dettar legge al dramma. Col Leitmotiv i temi non si succedono secondo il nesso intimo, puramente musicale; ma secondo il nesso logico della successione dei concetti astratti nel pensiero; cose del tutto differenti come ho cercato di chiarire per quanto potevo in questo breve scritto. In modo che nel Wagner, dopo che con argomenti artistici e filosofici si è stabilito il criterio giusto e fecondo della musica dominatrice o se vuolsi meglio, regolatrice della parola, vediamo la pratica riuscire precisamente al contrario: alla parola che detta legge alla musica.

Mentre la musica (essendo essa meno lontana della parola dalla sorgente psicologica nel fondo dell'animo umano) ha, tra le sue parti, un legame più intimo e più diretto; il pensiero con le sue mille ramificazioni e i minuti dettagli, si muove in un campo più spazioso sì, ma meno concreto; non così strettamente vicino all'intima fonte dei nostri affetti e quindi meno intenso e in un certo senso, meno reale. La linea che il pensiero segue è, non solo differente, ma più involuta, più complicata di quella seguita dalla musica; e quando il musicista viene al còmpito di accompagnar l'una con l'altra, si trova come colui che debba indossare un abito che non è il suo: tira di qua, forza di là, qualche strappo si fa sempre.

Noi abbiamo veduto come in tutto il periodo anteriore al Wagner, quello dei due elementi (musica e parola) che ha più sofferto, è stata la parola; la musica è stata tirannica verso la sua sorella. La reazione wagneriana ha portato la tirannia della parola sulla musica. La teoria del motivo-guida, in cui i temi si succedono seguendo soltanto il nesso logico del discorso, porta per necessità il dissolvimento di quello musicale. I temi si seguono non per una stretta ed intima filiazione tutta psicologica, ma per un legame che alla musica è affatto estraneo e che nasce da un'altra sfera dell'attività della nostra coscienza, dal pensiero astratto.

La musica, con tale procedimento, è semplicemente distrutta; è ridotta in un caos di frammenti, come un edifizio devastato dal terremoto.

Il difficile problema della fusione dei due elementi (della musica e della parola) non si risolve conculcando i diritti dell'uno per far trionfar l'altro; e se, fino al Wagner la maggioranza dei compositori si lasciò trasportare a fare strazio della poesia, il Wagner ha (per fortuna non sempre) fatto strazio della musica e se non altro la sua teoria, da cui infelicemente egli si è lasciato troppo signoreggiare, conduce inevitabilmente alla rovina della musica.

Il problema dell'accordo fra i due elementi non è stato risoluto dal Wagner; poichè non importa qual dei due sia stato calpestato, quando uno lo è stato. Il pròblema è stato risoluto dal Wagner solo qua e là quando, da un lato la situazione scenica e dall'altro il suo genio musicale s'incontravano e, a dispetto delle sue stesse teorie, ha potuto creare vera e bella musica; ma questo non è un fatto nuovo:

è ciò che è accaduto anche ai suoi predecessori. Se questi muovevano dal falso principio che nell'Opera la musica dovesse essere sovrana, il Wagner parte dal principio altrettanto falso che la musica debba servilmente seguire passo per passo il discorso; e tanto gli antichi quanto il riformatore ci dànno il « dramma musicale » solo quando, guidati dal genio artistico e dalle circostanze drammatiche, dimenticano i pregiudizi o le abitudini e la fusione dei due elementi accade quasi da per sè. Questo è accaduto al Cavalli, al Mozart, al Bellini, al Verdi, al Gounod, e questo è accaduto anche al Wagner.

Ma, come dicevo, troppo spesso il Wagner si è lasciato dirigere da principî teorici. La tetralogia specialmente è fra i suoi lavori, quello dove, insieme a pagine di vera ed alta bellezza, le infelici teorie hanno portato il maggior guasto. Vi sono ore, dico *ore* di discorsi dove la musica non ha molto da dire e, in realtà, non dice niente. Là sottostiamo al terribile impero del *leitmotiv;* tutti i temi applicati ai differenti concetti a cui alludono le parole degli attori, li sentite sbucar fuori senza altra ragione che quella del discorso parlato; ma che, musicalmente, restano incoerenti, senza nesso e che tornano e ritornano a galla come gli intingoli in una pignatta in ebollizione. Questi lunghi brani di pura declamazione per parte dei cantanti e di trito e complicato mosaico orchestrale, tengono il posto di quello che in tutte le altre Opere è stato, con nome abbastanza espressivo, chiamato *mollaccia;* e, se si vuol esser sinceri e giudicar l'arte dal punto di vista dell'invenzione geniale e non dalla quantità delle note, bisogna pur convenire che, per es., nella « *Tetralogia* » di mollaccia se ne trova una dose rispettabile. Poichè in quella specie di farraggine di temi i procedimenti tecnici si ripetono con sufficiente monotonia. Il compositore visibilmente non sa spesso che cosa farne; perchè, non procedendo essi da alcun punto fisso per giungere ad un altro, non gli resta che trastullarsi con essi per quel poco di tempo che glielo consente il testo; e lo vediamo ricorrere al vecchio espediente delle progressioni ascendenti più o meno cromatiche su di un basso tenuto come pedale. In questo modo l'attenzione dell'uditore è tenuta desta con l'aspettativa che tali progressioni sogliono suscitare. Poichè per loro natura esse vorrebbero, come conclusione, giungere a qualche cosa di nuovo e di importante; senonchè nel Wagner esse risolvonsi generalmente nello stesso ammasso di temi da cui si par-

tiva, oppure in una nuova progressione e così via via, senza che alla fine siasi ottenuto nulla da tante promesse. Questo modo tutto esterno di solleticare l'attenzione dell'uditore e che non produce altro effetto che lo stancare i nervi, è frequente nel Wagner. È questo un procedimento giustificato soltanto quando all'aspettativa suscitata, il compositore può e sa veramente rispondere, come per esempio accade nella V^a^ Sinfonia del Beethoven, là dove dallo *Scherzo* si passa al *Finale*. In questo caso il disegno melodico che dal pianissimo a poco a poco s'innalza tanto come modulazione che come forza sull'insistente pedale e che di battuta in battuta, accresce le nostre aspettative, si risolve finalmente nella trionfale entrata della grande Marcia che chiude la sinfonia; l'artista ha tenuto la parola e ciò che ci ha promesso, l'ha anche dato. Non così nel Wagner; troppo spesso egli ci rammenta lo stanco viaggiatore che, pieno di buon volere, si rimette in cammino per ricadere spossato dopo pochi passi.

In tale stato frammentario e con tale procedere sconclusionato, l'effetto dei pensieri musicali non è altro che quello di render lunga, difficile e penosa l'udizione del testo; per modo che, perduto il filo logico del discorso, non guidati da quello musicale che non esiste, l'uditore finisce per perdersi in un laberinto inestricabile. Questa è veramente la « confusione di impertinenze, la congregatione di imperfetioni » di cui l'Artusi accusava il Monteverde; giacchè tra il Monteverde e il Wagner passa una rimarchevole somiglianza. In ambedue troviamo lo stesso seguir passo per passo la parola senza curarsi del disegno musicale. Certo che i progressi fatti dal Monteverde al Wagner dovevano portare in quest'ultimo i loro frutti; ma il rapporto che passa tra il Palestrina e il Monteverde, è in sostanza quello stesso che passa tra il Beethoven e il Wagner. In ambedue i casi la musica perde di unità, e conseguenza organica, per disciogliersi in un lavoro trito, incoerente e monotono, modellato sul testo.

L'Artusi più che prendersela soprattutto con le novità armoniche del Monteverde, avrebbe avuto miglior gioco attaccandolo nella forma, là dove egli veramente era debole e dove (come ho detto), di fronte allo stato a cui era giunta la musica col Palestrina, segnava decisamente un regresso. Ma il Monteverde era un innovatore; il dramma musicale non esisteva ancora ed egli offriva perciò tutti quei difetti che accompagnano sulle prime ogni invenzione. Per modo che la

somiglianza che passa tra i difetti di lui e quelli del Wagner, hanno un carattere ben differente. Tra i due artisti passano più di 200 anni, e altro è l'infanzia, altro è la vecchiaia. Che nel Wagner si ritrovino gli stessi difetti del Monteverde, è (lo ripeto) sintomo non di evoluzione giovanile ma di involuzione senile.

Il Wagner non rifiuta alcuni principî giunti a lui dalla tradizione, per sostituirvene degli altri e muovere così un passo avanti; egli non fa che o distruggere o malmenare il passato così come, per es., accade all'architettura del Bernini e del Borromini. Anch'essi non creano molto di nuovo: ma storcono, contrafanno quelle linee che l'arte aveva loro tramandato. L'unico principio, non nuovo ma semplicemente rinnovato che devesi al Wagner, è quello del motivo-guida che i secoli antecedenti avevano già rifiutato come antimusicale; e antimusicale resta nelle mani del Wagner perchè tale è per sua natura.

Dove veramente il Wagner segna un progresso positivo, è nella ricchezza degli accordi. Vi sono in tutte le sue opere, ma specialmentre nelle sue ultime e sopratutto nel « *Parsifal* », successioni di accordi, congruenze di suoni che sorprendono e sono di una bellezza sincera e nuova. Ed il « *Parsifal* », in generale, sia per le condizioni speciali del soggetto, sia forse per una fase nuova verso di cui il maestro sembrava inoltrarsi, pare a me, insieme al « *Lohengrin* », la migliore delle sue opere. Certo il soggetto è assai speciale e può interessare molto alcuni, dispiacendo ad altri; in ogni modo è indiscutibile che la solennità religiosa che domina tutto il mistico dramma, ha reso (per quelle stesse ragioni che ho svolto più sopra) più facile la fusione del testo con la musica; intendo con musica legata ad una forma. In ciascuno dei tre atti l'azione e perciò anche l'interesse dello spettatore, si concentrano sopra tre grandi scene culminanti di carattere differente, dove la musica ha il campo di svolgersi con le sue ampie e proprie linee, raggiungendo tutta l'efficacia di cui è capace. Più felice di tutte, come è noto, è quella del 1° atto; pagina che, per bellezza di musica, di scena e (almeno secondo me) di poesia, non troverà facilmente la seconda. Il lungo duetto dell'atto seguente, pieno di bellezze, soffre del solito difetto wagneriano: la mancanza di forma; e lo stesso è a dirsi dell'atto III. Nondimeno lo stato di disgregamento musicale che rovina tanto lavoro del Wagner,

non si trova mai portato nel « *Parsifal* » al punto che raggiunge nella « *Tetralogia* » e nei « *Maestri cantori* ».

Nel « *Tristano* », altro soggetto unilaterale come, in altro genere il « *Parsifal* », lo stato quasi patologico in cui si trovano i due protagonisti e che sembra trascinar per contagio tutti gli altri personaggi nella stessa sfera di allucinazioni, dà anche a questo dramma una intonazione generale uniforme di passione che trasportando la musica da cima a fondo nel campo della lirica, rende anche qui, come nel « *Parsifal* », più facile la fusione del testo con la musica. Nel « *Parsifal* » e nel « *Tristano* » la peste delle teorie non ha, per la natura stessa dei soggetti, potuto menar quella strage che si deplora nelle altre opere, della sua terza maniera.

Un fatto singolare accade al Wagner polemico e teorico; egli fa appello, per confortar le sue teorie, a tre autorità: il Palestrina, il Gluck e lo Schopenhauer; ed è difficile trovare tre intelletti che, più di questi, siano stati avversi a quei difetti che egli voleva erigere a sistema. Del Palestrina e del Gluck ho già parlato; quanto allo Schopenhauer può parlare egli stesso ed io voglio citare qui un brano in cui questo grande filosofo sembra, quasi profetizzando, criticare l'opera wagneriana: « La grande Opera, dice egli nei suoi *Parerga* « (II, § 220), non è propriamente il prodotto di un puro gusto ar- « tistico, ma piuttosto del concetto alquanto barbaro che crede di « elevare il godimento estetico con l'accumulare i mezzi e la con- « temporaneità di impressioni le più disparate; e accrescere l'effetto « con l'aumento di masse e di forze; mentre la musica, come la più « potente fra tutte le arti, può da sè sola, occupare completamente « lo spirito, se questo ne è capace. Anzi, le più alte produzioni mu- « sicali, per essere afferrate e godute come si conviene, reclamano « a sè, senza distrazioni, tutto il nostro spirito, così che questo sia « tutto dato ad esse e in esse si approfondisca per poter comprendere « la loro lingua così incredibilmente intima. Nell'Opera in musica, « invece, sempre così complicata, altre impressioni si intromettono « per mezzo dell'occhio e ci distraggono con una moltitudine svariata « di fantastiche immagini e con le più vivaci impressioni di luce e « di colori; alle quali, per di più, si aggiunge la favola dell'azione.

« Da tutte queste cose lo spirito è attirato, distratto, sbalordito e « reso quasi insensibile verso il sacro, misterioso e intimo linguaggio

« dei suoni; talchè, con simili mezzi, si va precisamente contro lo « scopo che la musica si propone.

« A rigor di termini l'Opera potrebbe definirsi una invenzione an- « timusicale in favore di intelletti antimusicali a cui la musica possa « farsi digerire soltanto con qualche mezzo estraneo, come sarebbe « l'accompagnarsi con una insulsa storiella amorosa, servita in poetico « brodolungo; poichè una poesia serrata e ben pensata, il testo di « un'Opera non la comporta, giacchè la composizione musicale non « potrebbe seguirla.

« Si può dire che l'Opera sia divenuta omai la rovina della mu- « sica. Infatti questa deve piegarsi e deformarsi dietro le linee e le « irregolarità degli avvenimenti in una favola qualunque ecc., ecc. ».

Lo Schopenhauer è stato sempre di opinione che l'accompagnarsi delle parole con la musica nel dramma, non possa dar che un risultato poco spontaneo, ma forzato e perciò non così schiettamente artistico come può aversi dalla musica e dal dramma ciascuno da per sè e liberi nelle proprie forme. E forse non aveva torto; il riformatore di Lipsia giunse tardi, quando la musica era già troppo avanzata sulla propria strada e, colla musica religiosa e con la sinfonia, aveva raggiunto uno svolgimento perfettamente organico ed autonomo. Da questa altezza volerla far discender di nuovo per tornare a romper l'armonia delle sue forme e (come dice lo Schopenhauer) a liticare con miserie di ogni specie nel testo di un'Opera, è impresa pericolosa e difficile. Certo che la cosa sarebbe stata più facile prima della nascita del Beethoven.

Se la forma musicale non è possibile sul teatro che a patto di assoggettare il testo e l'azione a convenzionalismi che oggi noi tutti troviamo ridicoli, questo vuol dire semplicemente che l'Opera è un genere di arte che ha fatto il suo tempo e che soltanto per consuetudine si regge ancora barcollando, sostenuta da lenocinii più o meno schiettamente artistici, come sarebbero i grandi apparati scenici, il solleticare il gusto momentaneo del pubblico o, nel miglior dei casi, un principio filosofico svolto simbolicamente sulla scena.

Da tutto ciò emerge chiara la tendenza a sostituire all'organismo musicale un altro organismo (quello di un racconto espresso o di un programma sottinteso) il quale compia nella musica l'ufficio che è compiuto, per esempio, dall'armatura di ferro in una statua di creta.

Tutta la musica a programma, i cosidetti poemi sinfonici, sono il più deplorevole esempio di questo *radotage* musicale; poichè la musica può, come abbiamo veduto, aggiungere veramente forza e intimità di espressione ad un'azione che da sè stessa visibilmente si svolga ai nostri occhi; ma, nel caso di un'azione soltanto immaginata e che l'uditore non può in verun modo ricostruire da ciò che gli viene offerto dal cosidetto poema sinfonico, l'effetto è nullo. L'azione resta nella mente del compositore e l'uditore non ne vede che le ombre deformate, incomplete, senza possibilità di indovinare quale sia la loro origine, nè il perchè esse si succedono in questo o in quel modo.

Tutti questi non belli risultati sono in fondo conseguenze delle riforme wagneriane.

***

Ciò nonostante il Wagner fu un genio; un genio che deve molto del suo successo e del suo significato all'essere stato, come suol dirsi, l'interprete del suo tempo. Cosa che, del resto, non gli assicura per sè solo l'interesse o il plauso del futuro. I pregi ed i difetti della società moderna sono anche quelli dell'arte sua. L'individualismo spinto, la tendenza all'esagerazione, il predominio delle teorie sulla intuizione spontanea, il lusso dei mezzi che abbaglia, sono tutte qualità che rivelano nel Wagner un figlio del suo tempo. Ma, d'altra parte, il bisogno e la ricerca sincera di un ideale serio e, in fondo, religioso che sollevi lo spirito al disopra delle banalità dell'utilitarismo, ideale che anima e si rivela in tutti i suoi lavori, è anche un tratto che lo stringe a quella eletta schiera che, nel nostro tempo, sente tutto il vacuo ed il pericolo della duplice tendenza che minaccia la civiltà moderna: da un lato, l'estetica pura, dall'altro l'aperta brutalità.

I difetti del Wagner, che sono gravissimi, non possono impedire che quello che c'è di luminoso nell'opera sua non rifulga di luce sovrana. Ma che cosa accade ai successori? I difetti s'imparano, il genio no; cosicchè questo rimase nelle sue opere, quelli dilagarono su tutta la musica moderna.

In fondo la grande seduzione del metodo di comporre wagneriano

(intendo sempre il suo lato cattivo) sta nella poca fatica che costa. Rotta la forma musicale, è sempre facile andar dietro ad un testo e creare opere ed oratori a diecine come accade in oggi. Rotta la forma musicale, si ha un bell'accumulare effetti fonici strumentali o vocali che siano o affettare una semplicità ed eleganza da preraffaellita: si ha un bell'arzigogolare con modulazioni e accordi ricercati; la musica non scaturisce da un aggregato di frasette o dal confuso involgersi di una interminabile linea melodica; l'organismo manca, manca l'Unità, manca la Totalità; in una parola, manca l'Arte.

Tale è, generalmente, lo stato della musica ai giorni nostri. « Colpa del Wagner che ci ha indirizzati pel primo su questa via! » potrebbe gridare qualcuno. Io, per me, dico: colpa delle umane cose. Tutto nasce, cresce, poi decade e muore; e la decadenza si manifesta sempre nello stesso modo sia nel campo fisico sia in quello intellettuale: il dissolversi dell'*organismo*.

E del resto, è cosa sciocca fare un individuo responsabile di un movimento che apparisce, non in un caso isolato, ma in tutta l'arte musicale moderna o, piuttosto, in tutte le arti, anzi in ogni produzione intellettuale del tempo presente. Il frammentario, l'impressione del momento, l'analisi per l'analisi senza aver di mira veruno scopo sintetico, è una tendenza che si ritrova non solo nelle arti, ma perfino nelle scienze moderne; è il carattere del tempo: osservare senza comprendere. Tutti sintomi che denotano la mancanza di intuizione profonda, l'arrestarsi alla superficie delle cose, l'operare con la sola critica la quale non costruisce ma, di negazione in negazione, ci conduce allo zero. La tendenza individualista, che fa la nostra epoca così differente dalla medioevale, dopo aver portato i buoni frutti, comincia (come in ogni processo) eccedendo, a portare i cattivi. Ai grandi sentimenti collettivi, impersonali, della musica religiosa polifonica nel coro, subentrò l'individuo idealizzato e tipico del dramma e si finisce oggi con l'individuo reale. L'arte non è più un quadro oggettivo ma, tutto al più (quando non è una bassa ricerca di successo) uno sfogo personale del sig. A o B, senza rapporto all'insieme delle cose e degli uomini; da ciò l'effimera durata. Noi ci troviamo, in fatto di musica, in uno di quei momenti critici in cui un modo di sentire e di vedere raggiunge, dopo un lungo processo, le estreme conseguenze; cosicchè, mentre non è possibile tor-

nare indietro, manca ogni linea che nel futuro accenni a condurre a qualche cosa di veramente nuovo. È egli ancora possibile una novella fase artisticamente musicale? Importantissima domanda alla quale, dopo le osservazioni precedenti, sembra a me per lo meno assai azzardato il rispondere con un *sì*; se non che qui veramente, io credo, siamo così vicino all'oggetto da giudicare che sarebbe più prudente il rimandare

. . . . . ai posteri
L'ardua sentenza.

Tuttavia alcune considerazioni e conseguenze se non altro verosimili, credo di poter trarre dal sin qui detto.

Io spero che mi sia riuscito di far vedere come la musica (la nostra musica; non parlo nè dell'antica greca nè di quella di altri lontani popoli) abbia seguito, fin da quando ha cominciato a meritare il nome di arte, un processo evolutivo ben determinato sopra una linea costante; processo che è consistito nell'affermarsi in modo sempre più netto e fermo di quattro elementi fondamentali: il ritmo, la tonalità, lo svolgimento tematico e il ritorno dei pensieri. Le difficoltà che un'arte basata soltanto sull'intimo dell'animo, senza controllo e senza guida esteriore ha trovato nel suo progredire, spiegano pienamente la lentezza del cammino paragonato a quello delle arti plastiche o anche descrittive. Anche per queste ragioni essa giungeva l'ultima; ma giungeva anche al suo apogeo in un tempo in cui diveniva, per così dire, il linguaggio naturale dello spirito, più portato nei tempi nostri che nell'antichità, a ricercare e ritrovare nel proprio intimo, materia alla sua attività intellettuale. Quello che per l'antichità era stata la scultura che, coi soli resti, ha empito il mondo di capolavori; quello che nel quattro e cinquecento è stata la pittura, suscitando l'interesse e l'entusiasmo non di alcuni intendenti, ma delle moltitudini, è stato, con durata anche più lunga in questo ultimo lasso di tempo, la musica. Il perfezionarsi della tecnica che permette all'artista di dar forma completa e adeguata al suo sentire, ha nella musica (come nella scultura greca e nella pittura italiana) seguìto la sua parabola lunga ma ben delineata di formazione e di dissolvimento. Entrerà ora la musica in quello stato di parziale interesse degli eruditi in cui vediamo languire ai giorni nostri la scultura e la pittura dopo che, alla loro volta, fecero (come ai giorni nostri la musica) palpi-

tare di entusiasmo popoli intieri? Ogni verosimiglianza parmi stare per l'affermazione. Non solo lo stato dell'arte in sè stessa, di cui ho cercato di tracciare nelle pagine precedenti il cammino percorso: ma lo stato del gusto nel pubblico il quale naturalmente segue più o meno da vicino quello degli artisti, corrobora questo sospetto. Pongasi per es. mente al modo moderno di eseguire i capolavori dell'arte classica; come l'unità della concezione (per la quale oggi l'esecutore non ha, generalmente, nè senso nè intelletto) vada barbaramente frantumata dal meschino fraseggiare di acrobati musicali! Di questi sì che può dirsi con piena giustizia:

non cape in quelle
anguste fronti ugual concetto.

E lo stesso è da dirsi di chi ascolta. Io sono fermamente persuaso che l'unità della composizione è assai di rado, o meglio, quasi mai afferrata dall'ascoltatore; altrimenti non si saprebbe spiegare l'indifferenza completa che il novanta per cento degli ascoltatori dimostra verso questo pregio sommo dell'arte. Che una tale Unità regni sovrana come nel Beethoven o manchi, come generalmente nel Wagner, (per non parlare dei recenti compositori), non porta differenza per il pubblico moderno; poichè evidentemente non si può sentire la mancanza di una qualità verso la quale il nostro spirito è inerte. Dirò di più: per un intelletto non abbastanza energico e comprensivo, e perciò incapace di afferrare un tale insieme, la forma simmetrica, la conseguenza e unità del pensiero sono piuttosto un fastidio che un godimento; esso ama più il divagare di sensazione in sensazione, senza esser forzato a collegarle fra di loro.

Gli è presso a poco quello che accadrebbe ad un miope se fosse obbligato ad osservare un grande quadro senza l'aiuto delle lenti e, perciò, alla distanza di pochi centimetri. L'effetto sarebbe analogo: qua una testa, là una mano, poi qualche foglia d'albero, un lembo di cielo, e così via via. Che nel quadro poi vi sia un disegno o non vi sia, sarebbe, pel nostro miope, cosa più o meno indifferente. Bisogna per altro convenire che nella musica l'afferrar l'insieme è inevitabilmente più difficile che nelle arti plastiche. La musica richiede memoria e fantasia vivaci, per modo che l'ascoltatore possa ricostruire nella propria mente l'insieme di un organismo che, per ne-

cessità, non può presentare le sue parti che isolate nella fugace successione del tempo; è solo nello spirito dell'ascoltatore che devesi ricostruire quella totalità veduta e fissata dal compositore. Condizioni queste che, come rendono più faticoso al compositore il dare ordine e unità alle sue invenzioni, così rendono anche più difficile all'ascoltatore il seguirle nel loro disegno.

Ma a parte queste difficoltà inerenti all'essenza stessa della musica e contro le quali ogni artista ha dovuto lottare, la musica ne incontra oggi un'altra forse più grave. L'uomo moderno in fondo non è artista: è o isterico o pedantemente erudito; due specie non molto care alle muse.

Che la musica attuale manchi di quegli elementi, di quei principî fondamentali che fino ai giorni nostri hanno guidato ed innalzato l'arte dei suoni ad una sfera indiscutibilmente gloriosa, parmi da tutte le osservazioni precedenti, cosa da non potersi mettere in dubbio. D'altra parte essa non ci dà nuovi principi; ma, a tentoni, va brancolando, accozzando insieme e quasi trastullandosi coi rottami delle pietre angolari del classico edifizio musicale. Non una forma nuova, ma false larve delle antiche, consciamente, artificiosamente impiegate con incertezza e quasi di nascosto, tra il timore di passar per antiquato e il non trovar altro santo a cui votarsi; ecco ciò che si ritrova nella musica modernissima. Essa è in uno stato di disfacimento, su di una via del tutto negativa, la quale non può che rapidamente precipitare nel nulla.

Nella piena coscienza di questo stato di cose, il nostro Verdi scrisse una volta: *Torniamo all'antico.* Se non che egli stesso lasciavasi, nelle ultime sue opere, trascinare dalla corrente. E, del resto, a simili esortazioni, purtroppo si può sempre rispondere come Amleto al vecchio Polonio:

> e vecchio al par di me vi trovereste
> se, come il granchio, indietro
> voi camminar poteste.

* * *

Come *pendant* a questa funesta direzione (che almeno ha il pregio della spontaneità; il pregio di muoversi secondo le leggi di natura che regolano la vita e la morte di ogni organismo), troviamo la classe

dei musicisti dotti; abbiamo il classicismo alessandrino di cui è principal sede la Germania odierna, come dell'aperta decadenza lo è l' Italia.

Tra il vecchio bianco e cadente e quello ritinto e imbottito, io per me, dò la mano al primo.

* * *

Un altro sintomo di quella che ho chiamato involuzione senile della musica moderna, si ritrova anche nella sua veste esteriore: la instrumentazione.

La grande importanza che oggi si dà a questa, dirò così, vernice del disegno musicale, ci rammenta il gran lusso d'instromenti che ritrovavasi per l'appunto nelle orchestre primitive. Non appena l'idealità della musica rifulse ai grandi artisti del passato, lungi dall'accrescere tali mezzi esterni, si vennero a poco a poco semplificando. Le quattro parti essenziali del quartetto si fissarono come il mezzo più conveniente per manifestare le linee musicali nella loro purezza e, con l'aggiunta di altri timbri che rappresentavano veramente altri caratteri tipici del linguaggio musicale, si ebbe l'orchestra classica in cui il Beethoven trovò tutte le tinte necessarie per colorire, senza abbagliare, la linea ideale delle sue creazioni. So benissimo che non tutto è perfetto nell'orchestrazione beethoveniana; chi porta davvero del nuovo nel mondo, trova anche i mezzi non del tutto adeguati ai suoi concetti. Da ciò nascono alcune imperfezioni nei suoi lavori che (quanto ai mezzi materiali e al loro uso) saranno evitate dai successori quando, purtroppo, quegli che aveva vero bisogno di tali perfezionamenti, è già scomparso dalla terra. Ma da questo miglior uso allo abuso, agli eserciti orchestrali odierni col loro stragrande numero di istrumenti musicali, aggravato da quelli non musicali, come i tamtam grossi e piccoli, i tamburi e tamburelli e campanelli e nacchere per giunta, ci corre. Meno colore e più linea; meno suoni e più musica!

Ma non è così la vita di oggi? Grandi discorsi e pochi fatti; *prometter lungo con l'attender corto;* e le arti (sebbene i loro simboli ideali vivano di perpetua gioventù sulle cime del Parnasso) quaggiù tra noi mortali, sono purtroppo figlie dirette delle instabili condizioni morali della società.

ALESSANDRO COSTA.

Caron de Beaumarchais et la Musique.

Il a été beaucoup écrit sur Beaumarchais et les récits sur la vie et les aventures de cet homme extraordinaire abondent, mais aucun des littérateurs qui se sont occupés de lui n'ont fait ressortir la qualité de *musicien* de l'auteur du *Barbier de Séville* et du *Mariage de Figaro.*

Cependant lui même dit: « Dès ma folle jeunesse, j'ai joué de tous les instruments; mais je n'appartenais à aucun corps de musiciens, les gens de l'art me détestaient ».

Il chantait avec goût et jouait avec talent de la flûte et de la harpe. Ce dernier instrument alors peu connu en France commençait à obtenir une grande vogue. Beaumarchais s'attachait à l'étude de la harpe; il introduisit même un perfectionnement dans les pédales de cet instrument. Sa réputation de harpiste, conquise dans quelques salons de la ville et de la cour, parvint aux oreilles de Mesdames de France, filles de Louis XV. Ces quatre sœurs, dont la vie retirée, les habitudes pieuses, formaient un contraste heureux avec le ton de la cour dans les dernières années du règne de leur père, raffolaient de musique. Mme Campan dit dans ses Mémoires que Mme Adélaïde avait appris à jouer de tous les instruments de musique, depuis le cor jusqu'à la guimbarde. Beaumarchais donna des leçons aux princesses, composa pour elles de la musique, organisa des concerts de famille, auxquels assistaient d'ordinaire le roi, la reine Marie Leszinska, le dauphin et où n'était admis qu'un très petit nombre de personnes. Beaumarchais plut par son esprit et ses chansons. On disait à la cour que le roi, impatient de l'entendre jouer de la harpe, lui avait poussé son propre fauteuil et l'y avait fait asseoir. On disait aussi que Mesdames avaient refusé le présent d'un éventail où

le peintre avait représenté leurs concerts sans y faire figurer Beaumarchais.

A l'âge de dix-huit ans, pour des fredaines de jeunesse, son père, l'ayant pour quelque temps banni de sa maison, le plaça en pension chez des parents. Le jeune Caron s'y ennuyant, suppliait son père de le reprendre. C'est à quoi l'excellent homme consentit après avoir au préalable fait signer à son fils un traité étrange contenant quelques clauses sévères qu'il avait à observer pour réintegrer la maison paternelle. Parmi ces conditions nous lisons entr'autres celle-ci, ayant trait à la passion musicale du prodigue: « Vous abandonnerez totalement votre malheureuse musique, et surtout la fréquentation des jeunes gens, je n'en souffrirai aucun. L'une et les autres vous ont perdu. Cependant, par égard pour votre faiblesse, je vous permets la viole et la flûte, mais à la condition expresse que vous n'en userez jamais que les après-soupers des jours ouvrables, et nullement dans la journée, et que ce sera sans interrompre le repos des voisins, ni le mien ».

Pendant son séjour à Madrid en 1764, Beaumarchais est lancé en plein dans un tourbillon d'entreprises industrielles, de plaisirs, de fêtes, de galanterie, de musique et de chansons; il se trouvait dans son véritable élément. C'est de là qu'il rapporta le sujet de ses deux futurs chefs-d'œuvre: *Le Barbier de Séville* et le *Mariage de Figaro,* qui ont fait la gloire de Beaumarchais.

Chose curieuse, dans l'origine le *Barbier de Séville* avait été composé en opéra-comique dans le goût du temps. L'auteur le destinait aux *comédiens* dits *italiens*, alors en possession de jouer ces sortes d'ouvrages. L'originalité du *Barbier de Séville* sous cette première forme, consistait principalement en ce que l'auteur des paroles était en même temps, sinon le compositeur, au moins l'arrangeur de la musique.

A Madrid Beaumarchais s'était enthousiasmé pour la musique espagnole et surtout pour les intermèdes chantés connus sous le nom de *tonadillas* ou *saynètes*. C'est le souvenir de ces *tonadillas* qui paraît avoir donné naissance au *Barbier de Séville*, composé d'abord pour faire valoir des airs espagnols que le voyageur avait apportés de Madrid et qu'il arrangeait à la française. « Je fais, écrit-il à cette époque, des airs sur mes paroles et des paroles sur mes airs ».

A la grande mortification de Beaumarchais, les comédiens italiens refusèrent net cet opéra comique. Repoussé comme librettiste et arrangeur ou compositeur de musique espagnole, il prit le sage parti de transformer son opéra en une comédie pour le Théâtre-Français, et son échec tourna pour lui en un triomphe éclatant. Il est bien regrettable que de la partition de Beaumarchais rien ne soit arrivé jusqu'à nous. — Le succès de la comédie du *Barbier de Séville* fut prodigieux et tenta de suite les librettistes d'opéras, qui s'empressèrent de l'accommoder pour la musique. *Paisiello* (Jean, né le 9 mai 1741 à Tarente, mort le 5 juin 1816 à Naples), alors au service de l'impératrice Catherine à la cour de St-Pétersbourg, composa en 1776 *Il Barbieri di Seviglia.* Cet opéra fut traduit en français et la partition parut sous le titre:

« Le Barbier de Séville »
Opéra-Comique en quatre Actes
Mis en Musique sur la traduction italienne
Par le célèbre S.gr Paisiello
Et remis en français d'après la pièce de Mr de Beaumarchais
et parodié sous la Musique
Par Mr Framery
Surintendant de la Musique de Monseigneur
Comte d'Artois.
Représenté devant leurs Majestés
à Trianon sur le théâtre de la Reine le 14 7bre
et à Versailles le 2 8bre 1784.
Dédié
A la Reine.

La partition du maëstro Paisiello, sans être un chef d'œuvre, renferme cependant quelques bons morceaux, parmi lesquels je citerai le *Trio bouffe* entre la *Jeunesse*, l'*Éveillé* et *Bartolo;* l'*Air* de la *Calomnie* de *Basile*, ainsi que le *Finale* du 3me acte. L'instrumentation est terne et ne s'élève pas au-dessus de l'honnête médiocrité très en faveur à l'époque où fut écrit le *Barbier;* elle se meut dans cette formule conventionnelle et un peu enfantine qu'on pourrait qualifier de « *beaucoup de bruit pour rien!* ». On y cherche vainement l'originalité, l'imprévu, le pittoresque. C'est ainsi que l'*Ouverture*

est d'une platitude désespérante et que la *Tempête*, qui sert de *Prélude* au 4me acte n'est qu'un morceau symphonique destiné à faire du tapage. C'est une *Tempête* dans un verre d'eau.

L'harmonie aussi est vide et pauvre. Pas trace de jolies modulations ou d'accords dans les accompagnements qui relèveraient une physionomie spéciale, un peu en dehors de cette banalité stéréotypée qu'on retrouve dans toutes les partitions des compétiteurs de Paisiello.

En résumé, et pour me servir du jargon orchestral avec lequel la critique musicale moderne se plaît à émailler le reportage des concerts ou de théâtre, il n'y a pas « *d'envolées lyriques* », ni « *harmonies troublantes* ou *mystiques* », ni « *instrumentation tonitruante* », pas d'avantage des sonorités éclatantes de « *cuivres robustes* », ni des scènes « *profondement fouillées* », ni aucun « *triangle ne scande le rythme des flûtes de son rire aigu de femme chatouillée* », etc.

La mélodie en général n'est pas très saillante. L'*air* que chante au 1er acte le *comte Almaviva:* « *Je suis Lindor* », a obtenu les honneurs de la popularité.

Il était reservé à Rossini d'ajouter le charme d'une belle musique aux inspirations de Beaumarchais.

Dans son grand désir d'éviter jusqu'à l'apparence d'un manque de respect à l'égard de Paisiello, Rossini exigea tous les changements praticables, et en particulier celui du titre. Le nouvel opéra, fait sur l'œuvre de Beaumarchais, fut nommé dans l'origine *Almaviva, o sia l'inutile Precauzione.* A ce double intitulé, le livret imprimé à Rome ajoute: « Comédie de Beaumarchais, entièrement versifiée à nouveau, et arrangée à l'usage du théâtre musical italien de nos jours ». En titre de ce livret figure la préface que Rossini avait cru devoir y joindre. Voici la teneur de ce curieux document:

« *Avertissement au Public.*

« La comédie de Beaumarchais intitulée *Le Barbier de Séville* ou *la Précaution inutile*, se présente à Rome, en forme de drame comique, sous le titre d'*Almaviva* ou *la Précaution inutile*, afin de convaincre pleinement le public des sentiments de respect et de vénération qui animent l'auteur de la musique du présent drame à l'égard du tant célèbre Paisiello, qui a déjà traité ce sujet sous son titre primitif.

« Appelé à entreprendre lui-même cette tâche si difficile, le maëstro Gioachino Rossini, afin d'éviter le reproche d'une téméraire rivalité avec l'immortel auteur qui l'a précédé, a expressement exigé que le *Barbier de Séville* fût *entièrement versifié à nouveau*, et qu'il y fût aussi ajouté de nouvelles situations pour les morceaux de musique, réclamées d'ailleurs par le goût théâtral moderne, entièrement changé depuis l'époque où le renommé Paisiello a écrit sa musique.

« Certaines autres différences entre la contexture du présent drame et celle de la comédie française ci-dessus citée, furent produites par la nécessité d'introduire les chœurs, soit pour se conformer à l'usage moderne, soit parce qu'ils sont indispensables à l'effet musical d'un si vaste théâtre. On prévient de ce fait le public courtois, afin qu'il excuse aussi l'auteur du présent drame, qui sans le concours de ces impérieuses circonstances n'aurait jamais osé introduire le plus petit changement dans l'ouvrage français consacré par les applaudissements dans tous les théâtres de l'Europe ».

Cette modeste préface, le soin de changer le titre, tout cela fut, plus que la pièce elle-même, la précaution inutile. Le public *courtois* fit un scandale abominable le soir de la première représentation. Mais le lendemain, il alla chercher Rossini chez lui pour le couvrir d'applaudissements.

La partition du *Barbier de Séville* de Rossini, étincelle de beautés de premier ordre; on y trouve le charme, le sentiment, le brillant coloris, des mélodies délicieuses, entraînantes et d'une grande originalité. L'instrumentation est classique, bien pondérée, souple, variée et parfois à grand effet. Tout décèle la main d'un grand maître; en un mot: c'est un pur chef-d'œuvre qu'on ne se lasse jamais d'entendre.

***

Achevée en 1778 et reçue à la Comédie-Française en 1781, *La Folle journée ou le Mariage de Figaro*, ne fut jouée qu'en 1784.

La personne qui mettait principalement obstacle à la représentation de la nouvelle œuvre de Beaumarchais était le roi, lequel, voulant juger la valeur de cette comédie par lui-même, s'était fait apporter le manuscrit à Versailles.

Mme Campan nous a conservé dans ses *Mémoires* le tableau de

cette scène où Louis XVI, seul avec la reine Marie-Antoinette, se fait lire le *Mariage de Figaro*.

Après le fameux monologue du cinquième acte, le roi s'écrie: « Cela est détestable; cela ne sera jamais joué. Il faudrait détruire la Bastille pour que la représentation de cette pièce ne fût pas une inconséquence dangereuse. Cet homme se joue de tout ce qu'il faut respecter dans un gouvernement. — On ne la jouera donc point? dit la reine, dont le ton semble indiquer un certain penchant pour la pièce. — Non, certainement, répond le roi; vous pouvez en être sûre ».

Quand on sut que la comédie était interdite, naturellement tout le monde voulut la connaître. Pour tirer parti de cette curiosité, Beaumarchais déploya toutes les roueries et tous les manèges d'une coquette; il promettait, refusait, puis accordait aux solliciteurs les plus hauts placés la faveur d'une lecture. On répétait le mot de Figaro, qu'il n'y a que les petits esprits qui craignent les petits écrits, et la vanité de chacun était intéressée à ne pas paraître redouter l'*Opuscule comique* de Beaumarchais. « Chaque jour, écrit Mme Campan, on entendait dire: J'ai assisté ou j'assisterai à la lecture de la pièce de Beaumarchais ».

Un moment il crut toucher au but. Le premier gentilhomme de la chambre donna l'ordre aux acteurs de la Comédie d'apprendre la pièce pour le service de Versailles. Puis il fut décidé qu'on la jouerait ensuite à Paris même, dans la salle de spectacle de l'hôtel des Menus-Plaisirs. Des billets étaient distribués à toute la cour; les équipages se pressaient déjà aux abords de la salle, lorsqu'au moment même où la représentation allait commencer, arriva un ordre exprès du roi défendant de jouer cette pièce sur quelque théâtre et quelque part que ce puisse être. « Cette défense du roi, dit madame Campan, parut une atteinte à la liberté publique. Toutes les espérances déçues excitèrent le mécontentement à tel point que les mots *d'oppression* et *de tyrannie* ne furent jamais prononcés dans les jours qui précédèrent la chûte du trône avec plus de passion et de véhémence ».

Trois mois plus tard, le comte de Vaudreuil, recevant dans sa maison de Gennevilliers le comte d'Artois et la duchesse de Polignac, offrit à ses hôtes la comédie de Beaumarchais. Pour cette représentation privée le roi avait donné une autorisation spéciale.

Après avoir paru à Gennevilliers, Figaro ne pouvait plus être longtemps écarté de la Comédie. Le public réclamait le divertissement qu'on avait permis aux courtisans.

La première représentation fut donnée le 27 avril 1784. Tout Paris se pressait dès le matin aux portes du Théâtre-Français; les plus grandes dames étaient venues s'enfermer et dîner dans les loges des comédiennes, afin de s'assurer des places; on vit, dit Bachaumont, « les cordons bleus confondus dans la foule et se coudoyant avec les Savoyards; la garde dispersée, les portes enfoncées, les grilles de fer brisées sous les efforts des assaillants ». — Le succès fut extraordinaire et il y eut soixante-huit représentations consécutives du *Mariage de Figaro.*

Immédiatement traduit dans diverses langues étrangères, le *Mariage de Figaro* de Beaumarchais poursuivit sa marche triomphale sur tous les théâtres de l'Europe et fut partout accueilli avec enthousiasme!

L'admirable musicien W. A. Mozart, qui végétait alors à Vienne, séduit par la diversité et la multiplicité des scènes que présentait la comédie de Beaumarchais, eut l'idée de prier le poète de la cour impériale, Lorenzo Da Ponte, avec lequel il était lié, de transformer le *Mariage de Figaro* de Beaumarchais en opéra-comique.

Lorenzo Da Ponte s'empressa d'acquiéscer au désir de son jeune ami en arrangeant pour lui la comédie de Beaumarchais sous le titre *Le Nozze di Figaro*, et c'est ainsi que le monde musical fut doté d'un chef-d'œuvre dans lequel le génie prodigieux de Mozart put se donner libre essor et créer une œuvre d'une perfection idéale absolument inconnue avant lui, opérant ainsi une révolution dans l'art d'écrire pour les voix et l'orchestre. Il produisit alors le même effet que de notre temps les œuvres de Richard Wagner, et donna lieu, entre les musiciens et les amateurs de musique, à des controverses et disputes analogues à celles qu'excitèrent plus tard les géniales inventions et hardiesses du maître de Bayreuth.

Créateur de formes d'un développement colossal, qu'on a imitées beaucoup depuis, inventeur d'une quantité immense de mélodies, auteur d'une foule de combinaisons instrumentales neuves et piquantes, Mozart a atteint dans les *Noces de Figaro* le point le plus élévé de perfection dans l'instrumentation. Ainsi, par ses deux œuvres ori-

ginales, le *Barbier de Séville* et le *Mariage de Figaro*, Beaumarchais a contribué à faire créer deux chefs-d'œuvres inimitables de musique, l'un de Rossini et l'autre de Mozart, qui brillent d'un éclat radieux au ciel de l'art musical, et qui feront longtemps encore les délices du public. Ce sont Mozart et Rossini qui ont répandu la gloire de Beaumarchais par delà les limites étroites des cercles littéraires; ce sont eux qui ont assuré à Figaro cette renommée universelle que, seuls, les chefs-d'œuvre de la musique, peuvent donner aux personnages de fiction.

***

Non content de ses succès littéraires, Beaumarchais, se souvenant qu'il était aussi musicien, conçoit la singulière idée de vouloir aussi régénérer le Grand Opéra. Pour cela il écrit le texte d'un opéra intitulé: « *Tarare* » et il offre à Gluck de le mettre en musique; le maître refusa net, mais proposa a sa place son élève favori Salieri, alors maître de chapelle de l'Empereur d'Autriche.

Salieri vint à Paris. Beaumarchais le logea chez lui, et le combla de bontés, comme pour le dédommager de la tâche laborieuse qu'il lui imposait. Dans une lettre que Salieri écrivait de Vienne en date du 5 octobre 1805 à la fille de l'auteur de *Tarare*, devenue M.me Delarue, j'extrais ces quelques lignes en respectant le jargon *franco-italien* de Salieri: « Vous êtes encore — écrit-il — devant mes yeux, Madame, cette aimable enfant, cette jolie Eugénie pleine d'esprit et de grâce. Je suis logé chez votre célèbre *papa* et votre adorable *mamman*, qui m'ont comblé de tant de faveurs et de *gentilesses;* nous deux nous sommes après-midi au piano à jouer des sonates à quatre mains. A deux heures, M. ou M.me de Beaumarchais entre dans le cabinet et nous dit: « Allons dîner, mes enfants ». Nous dînons; *je vais après un peu à me promener*, à lire des gazettes au Palais-Royal ou à quelque théâtre. Je rentre de bonne heure. Quand M. de Beaumarchais n'est pas chez lui, je monte au second, dans mon appartement; je *mette* au lit quelque fois mon domestique, Allemand ivrogne; je me couche dans une chambre où je vois de mon lit, en travaillant tous les jours, l'aurore avec un céleste plaisir. Vers dix heures M. de Beaumarchais vient chez moi, je lui chante ce que j'ai fait de notre

grand opéra; il m'applaudit, il m'encourage, il m'instruit avec une manière si paternelle. Tout semblait si tranquille.....».

L'idée qui a donné naissance à *Tarare* est une idée dont l'exécution est manquée, mais ce n'est pas une idée vulgaire; elle offre au contraire un témoignage de plus de cet esprit hardi, chercheur, novateur, qui distinguait si essentiellement Beaumarchais. Faire marcher de front dans un opéra l'intérêt poétique, l'intérêt musical, l'intérêt dramatique, en y joignant l'attrait des décors, des machines, des coups de théâtre et des danses; en un mot, essayer avec une plus grande variété de moyens et beaucoup plus de mouvement quelque chose d'analogue à ces mélodrames sublimes de la Grèce antique, dans lesquels tous les arts réunis apportaient leur concours; « atteindre ainsi — dit Beaumarchais lui-même — à ces grands effets tant vantés des anciens spectacles grecs », tel est le problème que se posa l'auteur de *Tarare* et dont il expose la théorie dans le discours préliminaire, intitulé: « *Aux abonnés de l'Opéra, qui voudraient aimer l'Opéra* ».

Dans ce « discours préliminaire », Beaumarchais s'exprime ainsi:

« Ce n'est point de l'art de chanter, du talent de bien moduler, ni de la combinaison des sons; ce n'est point de la Musique en elle-même que je veux vous entretenir: c'est l'action de la poésie sur la musique, et la réaction de celle-ci sur la poésie au théâtre, qu'il m'importe d'examiner, relativement aux ouvrages où ces deux arts se réunissent. Il s'agit moins pour moi d'un nouvel opéra, que d'un nouveau moyen d'intéresser à l'opéra.

« Pour vous disposer à m'entendre, à m'écouter avec un peu de faveur, je vous dirai, mes chers contemporains, que je ne connais point de siècle où j'eusse préféré de naître; point de nation à qui j'eusse aimé mieux appartenir. Indépendamment de tout ce que la société française a d'aimable, je vois en nous, depuis vingt ou trente d'ans, une émulation vigoureuse, un désir général d'agrandir nos idées par d'utiles recherches, et le bonheur de tous, par l'usage de la raison.

« On cite le siècle dernier comme un beau siècle littéraire; mais quest-ce que la littérature dans la masse des objets utiles? Un noble amusement de l'esprit. On citera le nôtre comme un siècle profond de science, de philosophie, fécond en découvertes, et plein de force

et de raison. L'esprit de la nation semble être dans une crise heureuse: une lumière vive et répandue fait sentir à chacun, que tout peut être mieux. On s'inquiète, on s'agite, on invente, on réforme; et depuis la science profonde qui régit les gouvernements, jusqu'au talent frivole de faire une chanson; depuis cette élévation de génie qui fait admirer Voltaire et Buffon, jusqu'au métier facile et lucratif de critiquer ce qu'on n'aurait pu faire; je vois dans toutes les classes un désir de valoir, de prévaloir, d'étendre ses idées, ses connaissances, ses jouissances, qui ne peut que tourner à l'avantage universel; et c'est ainsi que tout s'accroît, prospère et s'améliore. Essayons, s'il se peut, d'améliorer un grand spectacle.

« Tous les hommes, vous le savez, ne sont pas avantageusement placés pour exécuter de grandes choses: chacun de nous est ce qu'il naquit, et devient après ce qu'il peut. Tous les instants de la vie du même homme, quelque patriote qu'il soit, ne sont pas non plus destinés à des objets d'égale utilité: mais si nul ne préside au choix de ses travaux, tous au moins choisissent leurs plaisirs; et c'est peut-être dans ce choix qu'un observateur doit chercher le vrai secret des caractères. Il faut du relâche à l'esprit. Après le travail forcé des affaires, chacun suit son attrait dans ses amusements: l'un chasse, l'autre boit, celui-ci joue, un autre intrigue; et moi qui n'ai point tous ces goûts, je fais un modeste opéra.

« Je conviendrai naïvement, pour qu'on ne me dispute rien, que de toutes ces frivolités littéraires, une des plus frivoles est peut-être un poème de ce genre. Je conviens encore que si l'auteur d'un tel ouvrage allait s'offenser du peu de cas qu'on en fait; malheureux par ce ridicule, et ridicule par ce malheur, il serait le plus sot de tous ses ennemis.

« Mais d'où nait ce dédain pour ce poème d'un opéra? Car enfin, ce travail a sa difficulté. Serait-ce que la nation française, plus chansonnière que musicienne, préfère, aux madrigaux de sa musique, l'épigramme et ses vaudevilles? Quelqu'un a dit que les Français aimaient véritablement les chansons, mais n'avaient que la vanité d'un prétendu goût de musique. Ne pressons point cette opinion, de peur de la consolider.

« Le froid dédain d'un opéra ne vient-il pas plutôt de ce qu'a ce spectacle, la réunion mal ourdie de tant d'arts nécessaires à sa for-

mation a fini par jeter un peu de confusion dans l'esprit, sur le rang qu'ils doivent y tenir; sur le plaisir qu'on a droit d'en attendre.

« La véritable hiérarchie de ces arts, devrait, ce me semble, ainsi marcher dans l'estime des spectateurs. Premièrement, la pièce ou l'invention du sujet, qui embrasse et comporte la masse de l'intérêt; puis la beauté du poème, ou la manière aisée d'en narrer les événements; puis le charme de la musique, qui n'est qu'une expression nouvelle ajoutée au charme des vers; enfin, l'agrément de la danse, dont la gaîté, la gentillesse embellit quelques froides situations. Tel est, dans l'ordre du plaisir, le rang marqué pour tous ces arts.

« Mais par une inversion bizarre, particulière à l'opera, il semble que la pièce n'y soit rien qu'un moyen banal, un prétexte pour faire briller tout ce qui n'est pas elle. Ici, les accessoires ont usurpé le premier rang, pendant que le fond du sujet n'est plus qu'un très-mince accessoire; c'est le canevas des brodeurs que chacun couvre à volonté. Comment donc est-on parvenu à nous donner ainsi le change? Nos Français, que l'on sait si vifs, sur ce qui tient à leurs plaisirs, seraient-ils froids sur celui-ci?

« Essayons d'expliquer pourquoi les amateurs les plus zélés (moi le premier) s'ennuient toujours à l'opéra. Voyons pourquoi, dans ce spectacle, on compte le poème pour rien; et comment la musique, toute insignifiante qu'elle est, lorsqu'elle marche sans appui, nous attache plus que les paroles, et la danse plus que la musique. Ce problème, depuis longtemps, avait besoin qu'on l'expliquât; je vais la faire à ma manière.

« D'abord, je me suis convaincu que, de la part du public, il n'y a point d'erreur dans ses jugements au spectacle, et qu'il ne peut y en avoir. Déterminé par le plaisir, il le cherche, il le suit partout. S'il lui échappe d'un côté, il tente à le saisir de l'autre. Lassé, dans l'opéra, de n'entendre point les paroles, il se tourne vers la musique: celle-ci, dénuée de l'intérêt du poème, amusant à peine l'oreille, le cède bientôt à la danse, qui de plus amuse les yeux. Dans cette subversion funeste à l'effet théâtral, c'est toujours, comme on voit, le plaisir que l'on cherche: tout le reste est indifférent. Au lieu de m'inspirer un puissant intérêt, si l'opéra ne m'offre qu'un puéril amusement, quel droit a-t-il à mon estime? Le spectateur a donc raison; c'est le spectacle qui a tort. Boileau écrivait à Racine:

On ne fera jamais un bon opéra. La musique ne sait pas narrer. Il avait raison, pour son temps. Il aurait pu même ajouter: *la musique ne sait pas dialoguer.* On ne se doutait pas alors qu'elle en devînt jamais susceptible.

« Dans une lettre de cet homme qui a tout pensé, tout écrit, dans une lettre de Voltaire à Cideville, en 1732, on lit ces mots bien remarquables: « L'opéra n'est qu'un rendez-vous public où l'on s'assemble à certains jours, sans trop savoir pourquoi: C'est une maison où tout le monde va, quoiqu'on pense mal du maître et qu'il soit assez ennuyeux ». Avant lui, la Bruyère avait dit: « On voit bien que l'opéra est l'ébauche d'un grand spectacle; il en donne l'idée, mais je ne sais pas comment l'opéra, avec une musique si parfaite et une dépense toute royale a pu réussir à m'ennuyer ». Ils disaient librement ce que chacun éprouvait, malgré je ne sais quelle vanité nationale qui portait tout le monde à le dissimuler. Quoi! de la vanité jusque dans l'ennui d'un spectacle! Je dirais volontiers comme l'abbé Bazile: *Qui est-ce donc qu'on trompe ici? Tout le monde est dans le secret!* Quant à moi, qui suis né très-sensible aux charmes de la bonne musique, j'ai bien longtemps cherché pourquoi l'opéra m'ennuyait, malgré tant de soins et de frais employés à l'effet contraire; et pourquoi tel morceau détaché qui me charmait au clavecin, reporté du pupître au grand cadre, était près de me fatiguer s'il ne m'ennuyait pas d'abord; et voici ce que j'ai cru voir. Il y a trop de musique dans la musique du théâtre, elle en est toujours surchargée; et pour employer l'expression naïve d'un homme justement célèbre, du célèbre chevalier Gluck: notre opéra pue de musique: *Puzza di Musica.* Je pense donc que la musique d'un opéra n'est, comme sa poésie, qu'un nouvel art d'embellir la parole, dont il ne faut point abuser.

« Nos poètes dramatiques ont senti que la magnificence des mots, que tout ce luxe poétique dont l'ode se pare avec succès, était un ton trop exalté pour la scène: ils ont tous vu que, pour intéresser au théâtre, il fallait adoucir, appaiser cette poésie éblouissante, la rapprocher de la nature; l'intérêt du spectacle exigeant une vérité simple et naïve, incompatible avec ce luxe. Cette réforme faite, heureusement pour nous, dans la poésie dramatique, nous restait à tenter sur la musique du théâtre. Or s'il est vrai, comme on n'en peut

douter, que la musique soit à l'opéra ce que les vers sont à la tragédie: une expression plus figurée, une manière seulement plus forte de présenter le sentiment ou la pensée; gardons nous d'abuser de ce genre d'affectation, de mettre trop de luxe dans cette manière de peindre. Une abondance vicieuse, étouffe, éteint la vérité: l'oreille est rassasiée, et le cœur reste vide. Sur ce point, j'en appelle à l'expérience de tous.

« Mais que sera-ce donc, si le musicien orgueilleux, sans goût et sans génie, veut dominer le poète, ou faire de sa musique une œuvre séparée? Le sujet devient ce qu'il peut; on n'y sent plus qu'incohérence d'idées, divisions d'effets, et nullité d'ensemble; car deux effets distincts et séparés ne peuvent concourir à cette unité qu'on désire, et sans laquelle il n'est point de charme au spectacle. De même qu'un auteur français dit à son traducteur: Monsieur, êtes-vous d'Italie? Traduisez-moi cette œuvre en italien; mais n'y mettez rien d'étranger; — poète d'un opéra, je dirais à mon partenaire: ami, vous êtes musicien: traduisez ce poème en musique; mais n'allez pas, comme Pindare, vous égarer dans vos images, et chanter Castor et Pollux sur le triomphe d'un athlète, car ce n'est pas d'eux qu'il s'agit.

« Et si mon musicien possède un vrai talent; s'il réfléchit avant d'écrire; il sentira que son devoir, que son succès consiste à rendre mes pensées dans une langue seulement plus harmonieuse; à leur donner une expression plus forte, et non à faire une œuvre à part. L'imprudent qui veut briller seul, n'est qu'un phosphore, un feu follet. Cherche-t-il à vivre sans moi, il ne fait plus que végéter: un orgueil si mal entendu tue son existence et la mienne: il meurt au dernier coup d'archet, et nous précipite, à grand bruit, du théâtre au fond de l'Érèbe. Je ne puis assez le redire, et je prie qu'on y réfléchisse: trop de musique dans la musique est le défaut de nos grands opéras. Voilà pourquoi tout y languit. Sitôt que l'acteur chante, la scène se repose (je dis, s'il chante pour chanter), et partout où la scène repose, l'intérêt est anéanti. Mais, direz-vous, si faut-il bien qu'il chante, puisqu'il n'a pas d'autre idiome? — Oui, mais tâchez que je l'oublie. L'art du compositeur serait d'y parvenir. Qu'il chante le sujet comme on le versifie, uniquement pour le parer; que j'y trouve un charme de plus, non un sujet de distraction.

« Moi, qui toujours ai chéri la musique, sans inconstance, et même sans infidélité, souvent aux pièces qui m'attachent le plus, je me surprends à pousser de l'épaule, à dire tout bas avec humeur: va donc, musique! Pourquoi tant répéter? N'es-tu pas assez lente? Au lieu de narrer vivement, tu rabâches: au lieu de peindre la passion, tu t'accroches oiseusement aux mots (Préface du *Barbier de Séville*).

« Qu'arrive-t-il de tout cela? Pendant qu'avare de paroles, le poète s'évertue à serrer son style, à bien concentrer sa pensée; si le musicien, au rebours, délaie, allonge les syllabes, et les noie dans les fredons, leur ôte la force ou le sens; l'un tire à droite, l'autre à gauche; on ne sait plus auquel entendre: le triste baîllement me saisit, l'ennui me chasse de la salle. Que demandons-nous au théâtre? qu'il nous procure du plaisir. La réunion de tous les arts charmants devrait certes nous en offrir un des plus vifs à l'opéra! N'est-ce pas de leur union même que ce spectacle a pris son nom! Leur déplacement, leur abus en fait un séjour d'ennui. Essayons d'en ramener le plaisir, en les rétablissant dans l'ordre naturel, et sans priver ce grand théâtre d'aucun des avantages qu'il offre; c'est une belle tâche à remplir. Aux efforts qu'on a fait depuis *Iphigénie*, *Alceste* et le chevalier Gluck, pour améliorer ce spectacle, ajoutons quelques observations sur le poème et son amalgame. Posons une saine doctrine: joignons un exemple au précepte, et tâchons d'entraîner les suffrages par l'heureux concours de tous deux.

« Souvenons-nous d'abord, qu'un opéra n'est point une tragédie; qu'il n'est point une comédie; qu'il participe de chacune et peut embrasser tous les genres. Je ne prendrai donc point un sujet qui soit absolument tragique: le ton deviendrait si sévère, que les fêtes y tombant des nues, en détruiraient tout l'intérêt. Éloignons-nous également d'une intrigue purement comique, où les passions n'ont nul ressort, dont les grands effets sont exclus: l'expression musicale y serait souvent sans noblesse. Il m'a semblé qu'à l'opéra, les sujets historiques devaient moins réussir que les imaginaires. Faudra-t-il donc traiter des sujets de pure féerie? De ces sujets où le merveilleux, se montrant toujours impossible, nous parait absurde et choquant? Mais l'expérience a prouvé que tout ce qu'on dénoue par un coup de baguette, ou par l'intervention des Dieux, nous laisse toujours le cœur vide; et les sujets mythologiques ont tous un peu ce défaut-là.

Or, dans mon système *d'opéra*, je ne puis être avare de musique, qu'en y prodiguant l'intérêt.

« N'oublions pas surtout que, la marche lente de la musique s'opposant aux développements, il faut que l'intérêt porte entièrement sur les masses; qu'elles y soient énergiques et claires. Car, si la première éloquence au théâtre est celle de situation, c'est surtout dans le drame chanté qu'elle devient indispensable, par le besoin pressant d'y suppléer aux mouvements de l'autre éloquence, dont on est trop souvent forcé de se priver ».

« Je penserais donc qu'on doit prendre un milieu entre le merveilleux et le genre historique. J'ai cru m'apercevoir aussi que les mœurs très civilisées étaient trop méthodiques pour y paraître théâtrales. Les mœurs orientales, plus disparates et moins connues, laissent à l'esprit un champ plus libre, et me semblent très propres à remplir cet objet. Partout où règne le despotisme, on conçoit des mœurs très tranchantes. Là, l'esclavage est près de la grandeur: l'amour y touche à la férocité: les passions des grands sont sans frein. On peut y voir unie dans le même homme la plus imbécille ignorance à la puissance illimitée, une indigne et lâche faiblesse à la plus dédaigneuse hauteur. Là, je vois l'abus du pouvoir se jouer de la vie des hommes, de la pudicité des femmes; la révolte marcher de front avec l'atroce tyrannie: le despote y fait tout trembler, jusqu'à ce qu'il tremble lui-même; et souvent tous les deux se voient en mêmes temps. Ce désordre convient au sujet; il montre l'imagination du poète; il imprime un trouble à l'esprit, qui dispose aux *étrangetés* (selon l'expression de *Montagne*). Voilà les mœurs qu'il faut à l'opéra; elles nous permettent tous les tons: le sérail offre aussi tous les genres d'événements. Je puis m'y montrer tour-à-tour, vif, imposant, gai, sérieux, enjoué, terrible ou badin. Les cultes même orientaux ont je ne sais quel air magique, je ne sais quoi de *merveilleux*, très-propre à subjuguer l'esprit, à nourrir l'intérêt de la scène ».

« Ah! si l'on pouvait couronner l'ouvrage d'une grande idée philosophique; même en faire naître le sujet! je dis qu'un tel amusement ne serait pas sans fruit; que tous les bons esprits nous sauraient gré de ce travail. Pendant que l'esprit de parti, l'ignorance ou l'envie de nuire ameraient la meute aboyante, le public n'en sen-

tirait pas moins qu'un tel essai n'est point une œuvre méprisable. Peut-être irait-il même jusqu'à encourager les hommes d'un plus fort génie à se jeter dans la carrière, et à lui présenter un nouveau genre de plaisir, digne de la première nation du monde. Quoi qu'il en puisse être des autres, voici ce qu'il en est de moi. *Tarare* est le nom de mon opéra; mais il n'en est pas le motif. Cette maxime, à la fois consolante et sévère, est le sujet de mon ouvrage:

Homme! ta grandeur sur la terre
N'appartient point à ton état;
Elle est toute à ton caractère.

« La dignité de l'homme est donc le point moral que j'ai voulu traiter, le thème que je me suis donné. Pour mettre en action ce précepte, j'ai imaginé dans Ormus, à l'entrée du golfe Persique, deux hommes de l'état le plus opposé; dont l'un, comblé, surchargé de puissance, un despote absolu d'Asie, a contre lui seulement un effroyable caractère. *Il est né méchant*, ai-je dit, *voyons s'il sera malheureux*. L'autre, tiré des derniers rangs, dénué de tout, pauvre soldat, n'a reçu qu'un seul bien du ciel, un caractère vertueux. *Peut-il être heureux ici bas?* ».

« Cherchons seulement un moyen de rapprocher deux hommes si peu faits pour se rencontrer. Pour animer leurs caractères, soumettons-les au même amour; donnons leur à tous deux le plus ardent désir de posséder la même femme. Ici, le cœur humain est dans son énergie; il doit se montrer sans détour. Opposons passion à passion, le vice puissant à la vertu privée de tout, le despotisme sans pudeur à l'influence de l'opinion publique; et voyons ce qui peut sortir d'une telle combinaison d'incidents et de caractères. Les Français chercheront le motif qui m'a fait donner à mon héros un nom proverbial. Il faut avouer qu'il entre un peu de coquetterie d'auteur dans ceci. J'ai voulu voir si, lui donnant un nom usé, qui jetterait dans quelque erreur, qui ferait dire à tous nos bons plaisants, que je suis un garçon jovial, et que l'on va bien rire, ou de l'opéra ou de moi, quand j'aurais mis sur le théâtre *Tarare-Pompom* en musique; j'ai voulu, dis-je, voir si, lui donnant un nom insignifiant, je parviendrais à l'élever à un très-haut degré d'estime avant la fin de mon ouvrage. Quant au choix du nom de *Tarare*, il me suffit de

dire aux étrangers, qu'une tradition assez gaie, le souvenir d'un certain conte, nous rappelle, en riant, que le nom de *Tarare* excitait un étonnement dans les auditeurs, qui le faisait répéter à tout le monde aussitôt qu'on le prononçait. Hamilton, auteur de ce conte, a tiré très peu de parti d'une bizarrerie qu'il aurait pu rendre plus gaie.

« Voici, moi, ce que j'en ai fait. De cela seul que la personne de *Tarare*, en vénération chez le peuple, est odieuse à mon despote, on ne prononce point son nom devant lui sans le mettre en fureur, et sans qu'il arrive un grand changement dans la situation des personnages. Ce nom fait toutes mes transitions: avantage précieux pour un genre de spectacle où l'on a point de temps à perdre en situations transitoires, où tout doit être chaud d'action, brûlant de marche et d'intérêt.

« La musique, cet invincible obstacle au développement des caractères, ne me permettant point de faire connaître assez mes personnages, dans un sujet si loin de nous (connaissance pourtant sans laquelle on ne prend intérêt à rien), m'a fait imaginer un prologue d'un nouveau genre, où tout ce qu'il importe qu'on sache de mon plan et de mes acteurs est tellement présenté, que le spectateur entre sans fatigue, par le milieu, dans l'action, avec l'instruction convenable. Ce prologue est l'exposition. Composé d'êtres aériens, d'illusions, d'ombres légères, il est de la partie merveilleuse du poème; et j'ai prévenu que je ne voulais priver l'opéra d'aucun des avantages qu'il offre. Le merveilleux même est très bon, si l'on veut n'en point abuser.

« J'ai fait en sorte que l'ouvrage eût la variété qui pouvait le rendre piquant; qu'un acte y reposait de l'autre acte; que chacun eût son caractère. Ainsi le ton élévé, le ton gai, le style tragique ou comique, des fêtes, une musique noble et simple, un grand spectacle et des situations fortes soutiendront tour-à-tour, j'espère, et l'intérêt et la curiosité. Le danger toujours imminent de mon principal personnage, sa vertu, sa douce confiance aux divinités du pays, mis en opposition avec la férocité d'un despote et la politique d'un brame, offriront, je crois, des contrastes et beaucoup de moralités. Malgré tous ces soins, j'aurais tort, si j'établis mal dans l'action le précepte que fait le fond de mon sujet.

« Depuis que l'ouvrage est fini, j'ai trouvé dans un conte arabe quelques situations qui se rapprochent de *Tarare;* elles m'ont rappelé qu'autrefois j'avais entendu lire ce conte à la campagne. Heureux, dis-je, en le feuilletant de nouveau, d'avoir un si faible mémoire! Ce qui m'est resté du conte, a son prix; le reste était impraticable. Si le lecteur fait comme moi, s'il a la patience de lire le volume *Trois des Génies*, il verra ce qui m'appartient, ce que je dois au conte arabe, comment le souvenir confus d'un objet qui nous a frappés, se fertilise dans l'esprit, peut fermenter dans la mémoire, sans qu'on en soit même averti.

« Mais ce qui m'appartient moins encore, c'est la belle musique de mon ami *Salieri*. Ce grand compositeur, l'honneur de l'école de Gluck, ayant le style du grand-maître, avait reçu de la nature un sens exquis, un esprit juste, le talent le plus dramatique, avec une fécondité presque unique. Il a eu la vertu de renoncer, pour me complaire, à une foule de beautés musicales dont son opéra scintillait, uniquement, parce qu'elles allongeaient la scène, qu'elles *allanguissaient* l'action; mais la couleur mâle, énergique, le ton rapide et fier de l'ouvrage, le dédommageront bien de tant de sacrifices. Cet homme de génie si méconnu, si dédaigné pour son bel opéra des *Horaces*, a repondu d'avance, dans *Tarare,* à cette objection qu'on fera: que mon poème est peu lyrique. Aussi n'est-ce pas là l'objet que nous cherchions; mais seulement à faire une musique dramatique. Mon ami, lui disais-je, amollir des pensées, efféminer des phrases, pour les rendre plus musicales, est la vraie source des abus qui nous ont gâté l'opéra. Osons élever la musique à la hauteur d'un poème nerveux et très fortement intrigué; nous lui rendrons toute sa noblesse: nous atteidrons, peut-être, à ces grands effets tant vantés des anciens spectacles des Grecs. Voilà les travaux ambitieux qui nous ont pris plusieurs années. Et je le dis sincèrement; je ne me serais soumis pour aucune considération, à sortir de mon cabinet pour faire voir un homme ordinaire, un travail qui est devenu par M. *Salieri* le délassement de mes soirées, souvent un plaisir délectable. Nos discussions, je crois, auraient formé une très bonne poétique à l'usage de l'opéra; car M. Salieri est né poète, et je suis un peu musicien. Jamais, peut-être, on ne réussira sans le concours de toutes ces choses.

« Si la partie qu'on nomme récitante, si la scène, en un mot, n'est pas aussi simple, à *Tarare*, que mon système l'exigeait; la raison qu'il m'en donne est si juste, que je veux la transmettre ici. Sans doute, on ne peut trop simplifier la scène, a-t-il dit; mais la voix humaine, en parlant, procède par gradations de tons presque impossibles à saisir; par quart, sixième où huitième de tons: et dans le système harmonique, on n'écrit pour la voix que sur l'intervalle en rigueur des tons entiers et des demi-tons: le reste dépend des acteurs: obtenez d'eux qu'ils vous secondent. Ma phrase musicale est posée dans la règle austère de l'art: mais vous me dites sans cesse que, dans la comédie, le plus grand talent d'un acteur est de faire oublier les vers, et en conservant la mesure. Eh bien! nos bons chanteurs seront des comédiens, quand ils auront vaincu cette difficulté.

« Simplifier le chant du récit, sans contrarier l'harmonie, le rapprocher de la parole, est donc le vrai travail de nos répétitions; et je me loue publiquement des efforts de tous nos chanteurs. A moins de parler tout-à-fait, le musicien n'a pu mieux faire: et parler tout-à fait, eût privé la scène des renforcements énergiques que ce compositeur habile a soin de jeter dans l'orchestre à tous les intervalles possibles.

« Orchestre de notre opéra! noble acteur dans le système de Gluck, de Salieri, dans le mien! voux n'exprimeriez que du bruit, si vous étouffiez la parole: et c'est du sentiment que votre gloire est d'exprimer. Vous l'avez senti comme moi. Mais si j'ai obtenu de mon compositeur que, par une variété constante, il partageât notre œuvre en deux, que la musique reposât du poème, et le poème de la musique; l'orchestre et le chanteur, sous peine d'ennuyer, doivent signer entr'eux la même capitulation. Si l'âme du musicien est entrée dans l'âme du poète, l'a en quelque sorte épousée, toutes les parties exécutantes doivent s'entendre et s'attendre de même, sans se croiser, sans s'étouffer. De leur union sortira le plaisir: l'ennui vient de leur prétention.

« Le meilleur orchestre possible eût-il à rendre les plus grands effets, dès qu'il couvre la voix, détruit tout le plaisir. Il en est alors du spectacle comme d'un beau visage éteint par des morceaux de diamants: c'est éblouir et non intéresser. D'où l'on voit que le projet qui nous a constamment occupés, a été d'essayer de rendre au plus

grand spectacle du monde les seules beautés qui lui manquent, une marche rapide, un intérêt vif et pressant; surtout l'honneur d'être entendu. Deux maximes fort courtes ont composé, dans nos répétitions, ma doctrine pour ce théâtre. A nos acteurs pleins de bonne volonté, je n'ai proposé qu'un précepte: *Prononcez bien.* Au premier orchestre du monde, j'ai dit seulement ces deux mots: *Apaisez-vous!* Ceci bien compris, bien saisi, nous rendra dignes, ai-je ajouté, de toute l'attention publique. Mais, me dira quelqu'un, si nous n'entendons rien, que voulez-vous donc qu'on écoute? Messieurs, on entend tout au spectacle où l'on parle; et l'on n'entendrait rien au spectacle où l'on chante! Oubliez-vous qu'ici chanter n'est que parler plus fort, plus harmonieusement? Qui donc vous assourdit l'oreille? est-ce l'empâtement des voix, ou le trop grand bruit de l'orchestre? *prononcez-bien; apaisez-vous*, sont pour l'orchestre et les acteurs le premier remède à ce mal.

« Mais j'ai découvert un secret que je dois vous communiquer. J'ai trouvé la grande raison qui fait qu'on n'entend rien à l'opéra. La dirai-je, messieurs? *C'est qu'on n'écoute pas.* Le peu d'intérêt, je le veux, a causé cette inattention. Mais dans plusieurs ouvrages modernes, tous remplis d'excellents choses, j'ai très bien remarqué que des moments heureux subjugeaient l'attention publique. Et moi, que j'en sois digne ou non, je la demande toute entière pour le premier jour de *Tarare;* et qu'un bruit infernal venge après le public, si je m'en suis rendu coupable. Me jugerez-vous sans m'entendre? Ah! laissez ce triste avantage aux affiches du lendemain, qui souvent sont faites la veille. Est-ce trop exiger de vous, pour un travail de trois années, que trois heures d'une franche attention. Accordez-les moi, je vous prie. Je prie surtout mes ennemis de prendre cet avantage sur moi; et c'est pour eux seuls que j'en parle. S'ils me laissent la moindre excuse à la première séance, ils peuvent bien compter que j'en abuserai pour me relever dans les autres. Leur intérêt est que je tombe, et non de me faire tomber.

« On dit que les journaux ont l'injonction de ménager l'opéra dans leurs feuilles: j'aurais une bien triste opinion de leur crédit, s'ils n'obtenaient pas tous ses dispenses contre *Tarare!* En tout cas, reste la ressource intarissable des lettres anonymes, des épigrammes, des libelles; celle des invectives imprimées, jetées par milliers dans les

salles. Qui sait même si, dans le temple des muses, des lettres et du goût au centre de la politesse, un orateur bien éloquent, regardant de travers *Tarare* ne trouvera pas un moyen ingénieux d'écraser l'auteur et l'ouvrage, à ne s'en jamais relever; comme il est advenu du centenaire *Figaro*, qui, depuis un tel anathème, n'a eu que des jours malheureux, une vieillesse languissante! Tous ces moyens de nuire sont bons, efficaces, usités. La haine affamée s'en nourrit; la malignité les réclame; notre urbanité les tolère; l'auteur en rit ou s'en afflige; la pièce chemine ou s'arrête; et tout rentre à la fin dans l'ordre accoutumé de l'oubli: c'est là le dernier des malheur. Puisse le goût public et l'acharnement de la haine nous en préserver quelque temps! Puissent les bons esprits de la littérature adopter mes principes, et faire mieux que moi! Mes amis savent bien si j'en serai jaloux, ou si j'irai les embrasser. Oui, je le ferai de grand cœur: heureux, ô mes contemporains! d'avoir, au champ de vos plaisirs, pu tracer un léger sillon que d'autres vont fertiliser! ».

Dans cet important et très intéressant « *discours préliminaire* », Beaumarchais pose pour la première fois certains principes que R. Wagner devait réaliser plus tard dans son drame lyrique. Il est a remarquer aussi que les « *deux maximes* » fort courtes que Beaumarchais adresse aux chanteurs et à l'orchestre sont et demeurent la base de toute bonne exécution d'une œuvre musicale quelconque et que déjà l'orchestre invisible à Bayreuth se trouve indiqué en germe (1).

---

(1) Grétry se prononce plus nettement encore sur ce sujet, lorsqu'il dit: « Je voudrais que la salle fût petite, et contenant tout au plus 1000 personnes; qu'il n'y eût qu'une sorte de place partout; point de loges, ni petites, ni grandes; ces réduits ne servent qu'à favoriser la médisance ou pis encore. Je voudrais que l'orchestre fût voilé et qu'on n'aperçût ni les musiciens, ni les lumières des pupîtres du côté des spectateurs. L'effet en serait magique, et l'on sait que dans tous les cas, jamais l'orchestre n'est censé y être. Un mur en pierres dures est, je crois, nécessaire pour séparer l'orchestre du théâtre afin que le son répercute dans la salle. Je voudrais une salle circulaire, toute en gradins, chaque place commode, et séparée par de légères lignes de démarcation d'un pouce de saillie, comme dans les théâtres de Rome. Après l'orchestre des musiciens, des gradins formeraient un seul amphithéâtre circulaire, toujours ascendant et rien au-dessus que quelques trophées peints à fresque. Je voudrais que tout dans la salle fût peint en brun et d'une seule couleur, excepté les trophées; ainsi les femmes seraient jolies et la scène éclatante » (« De la construction de la salle ». *Mémoires*, tom. III).

La première représentation de *Tarare* eut lieu à l'Académie royale de musique le 8 juin 1787. La musique de *Tarare,* dit un critique contemporain, n'ajoutera rien à la réputation de l'auteur; on l'a trouvée très inférieure à celle des *Danaïdes.* Le peu de chant qu'on y rencontre est du genre le plus facile et le plus commun; le récitatif, presque toujours insipide et d'une monotonie fatigante. Quelques chœurs sont d'un bel effet et offrent même quelquefois une mélodie qu'on regrette de ne pas retrouver dans le chant et dans les airs de danse. Deux ou trois morceaux, tels que celui de *Calpigi* au troisième acte, sont les seules choses vraiment agréables dans la musique de cet opéra.

Ces couplets, que chante l'eunuque *Calpigi: « Je suis né natif de Ferrare »*, sont tournés d'une manière assez leste et originale; ils devinrent si populaires qu'on en fit une parodie contenant une biographie très fausse et très méchante de Beaumarchais, qui se chantait sur le même air, et qui commençait ainsi: *« Je suis né natif de Lutèce »*. Dans ce même opéra de *Tarare* on peut encore citer le bel air de *Tarare: « Astasie est une déesse »*, de même que l'ariette d'*Arthénée*: *« Ainsi qu'une abeille »* (1). En résumé, c'est une partition assez médiocre, d'une orchestration peu variée et colorée; les airs de danse manquent de mélodies gracieuses et l'en-

(1) *Tarare* produisit un immense effet de curiosité, mais sans durée. La pièce avait des intentions frondeuses; la musique était agréable, la mise en scène était fort soignée. La première des répétitions générales, pour laquelle il y eut droit d'entrée *« au profit des sujets »*, rapporta 5.076 livres 6 sols, d'après le registre, et 5.183 livres, d'après le *Journal* de Francœur. Elle fut des plus tumultueuses. Le mercredi 6 juin, on donna une autre répétition publique, mais sans droits à payer. D'après Francœur, ce fut pour *Tarare* que l'on plaça des barrières à la porte de l'Opéra pour la première représentation, qui fut très tranquille, malgré toutes les appréhensions des directeurs.

Le rôle de Tarare ne plaisait pas au chanteur Lainé. Heureusement à cette époque on n'était pas à la merci de MM. les comédiens. Le 26 juin, jour de la sixième représentation, Francœur nous raconte le fait suivant: « Je fus obligé d'aller le matin chez M. Lainé pour l'engager à chanter dans cet opéra, ayant *en ma poche* un ordre, etc. Enfin, *je le determinai* à chanter. Le samedi 15 novembre 1787, le lendemain de la vingt-cinquième représentation de *Tarare,* Lainé fut arrêté par ordre du roy et conduit à la Force, au secret, pour s'être refusé plusieurs fois de chanter son rôle, la veille, le vendredi notamment » (*Bibliothèque musicale du Théâtre de l'Opéra*, par Th. de Lajarte, Paris, Librairie des Bibliophiles).

semble est froid. Malgré ces défauts, *Tarare* eut trente-trois représentations consécutives.

A la dix-huitième représentation de *Tarare*, en septembre 1787, Beaumarchais écrivait à Salieri, qui venait de repartir pour Vienne: « Enfin, mon cher Salieri, vous recevez donc votre superbe partition; je puis bien la nommer superbe, puisque nous sommes à la dix-huitième séance, sans que le public ait cessé un moment de s'y porter en foule. Le 8 de ce mois, grand jour de St-Cloud, vous avez fait 4.200 francs, et l'an passé, à pareil jour, un excellent ouvrage n'a donné que 600 francs de recette.

« Ah bravo, caro Salieri!

« Rappelez-moi au souvenir de ce géant qu'on nomme Gluck ».

En publiant le poème de *Tarare,* Beaumarchais le fit accompagner de la dédicace suivante:

« *A Monsieur Salieri,*

« *Maître de la musique de S. M. l'Empereur d'Allemagne.*

« *Mon ami,*

« Je vous dédie mon ouvrage, parce qu'il est devenu le vôtre. Je n'avais fait que l'enfanter; vous l'avez élevé jusqu'à la hauteur du Théâtre.

« Mon plus grand mérite en ceci, est d'avoir deviné l'opéra de *Tarare* dans les *Danaïdes* et les *Horaces*, malgré la prévention qui nuisit à ce dernier, lequel est un fort bel ouvrage, mais un peu sévère pour Paris.

« Vous m'avez aidé, mon ami, à donner aux Français une idée du spectacle des Grecs, tel que je l'ai toujours conçu. Si notre ouvrage a du succès, je vous le devrai presqu'entier. Et quand votre modestie vous fait dire partout que vous n'êtes que mon musicien, je m'honore, moi, d'être votre poète, votre serviteur et votre ami.

« CARON DE BEAUMARCHAIS ».

La partition de *Tarare* fut gravée et elle eut deux éditions; cette dernière était accompagnée d'un « *Avis de l'Éditeur* » ainsi conçu:

« Le grand succès de *Tarare* nous a fait relire avec plus d'attention le discours préliminaire où l'Auteur du Poëme a développé ses vues; où il établit surtout le principe de ne point abuser de la Mu-

sique en en faisant une œuvre à part, et la prodiguant sans effet: mais de s'asservir au contraire au sens rigoureux des paroles, avec une telle sévérité qu'elle semble à l'auditeur n'en pouvoir être séparée. L'heureux emploi que Mr. *Salieri* a fait de cette théorie, a beaucoup augmenté l'intérêt que tout l'ouvrage inspire, en rapprochant sa scène de la déclamation parlée, et en distinguant sur sa partition tous les morceaux de chant obligé par le mot *Chanté*, de ceux qu'il croit susceptibles d'une simple déclamation et qu'il désigne par celui de *Parlé*, il nous a fait naître l'idée que toute la scène de Tarare pourrait se déclamer sans orchestre, sur les Théâtres où l'on a peu de moyens d'exécuter un grand Opéra; mais où ce mélange adopté de la parole et du chant que l'on nomme opéra-comique a toujours du succès. Nous invitons les directeurs des Théâtres de la Province à tenter cet essai, en conservant les grandes ritournelles qui remplissent la Pantomime; persuadés du plaisir que peut faire encore ce Spectacle, bien qu'il soit dénué d'une partie de sa majesté ».

En dépit de ce que Beaumarchais trouvait qu'il y avait trop de musique dans les opéras, la partition de Salieri contient pas moins de 462 pages, ce qui est excessif pour l'époque. On voit, qu'entre la théorie d'un principe énoncé et son application, il y a toujours place pour des concessions aux idées et au goût du public.

Salieri de retour à Vienne fit représenter sa partition sous le titre d'*Axur Re d'Ormus*, traduit et refondu en italien par Da Ponte. Cet opéra fit littéralement fureur et éclipsa totalement le *Don Giovanni* de Mozart, qui fut donné par la première fois à Vienne, le 7 mai 1788.

En France, l'opéra de *Tarare* fut repris une première fois le mardi 3 août 1790, puis en 1792, puis an III, IV et V. Repris le 28 messidor an VII (16 juillet 1799); joué en l'an X; réduit en 3 actes le 3 février 1819, il eut 18 représentations. Dans les trois années 1824-25-26, une représentation chaque année. Total général: 131 représentations de *Tarare* qui, malgré une musique médiocre et une poésie des plus faibles, offre néanmoins une certaine puissance d'intérêt dramatique, une certaine originalité de construction reconnue par tous ceux qui ont vu représenter cet opéra, mais dont il est assez difficile de se faire une idée juste par une simple lecture soit du livret soit de la partition.

***

Achevée en janvier 1791, *la Mère coupable* fut jouée le 6 juin 1792. Grétry, alors vieux, parut avoir eu le projet de mettre la nouvelle comédie de Beaumarchais en musique. A ce sujet il lui adressa les lignes suivantes :

« Je ne rêve qu'à votre *Mère coupable*. J'ai remarqué que la musique n'est jamais si bien placée et ne fait jamais plus d'effet que lorsqu'elle est rare. Voulez-vous que je choisisse douze places où vous rimerez votre prose, et voilà tout ? Je vous réponds qu'on parlera un jour, si vous consentez à ma demande, de la colère d'Almaviva autant qu'on a parlé de la colère d'Achille. Si vous donnez cette pièce aux Italiens, elle peut avoir cinquante représentations de suite; si vous ajoutez douze ou quinze morceaux de musique, tous capitaux et de genres différents, elle doit en avoir cent, et j'aurais fait de la musique sur un chef-d'œuvre digne du vieux

GRÉTRY ».

Malheureusement, l'idée de Grétry n'eut pas de suite; il eut été piquant de voir de quelle façon l'auteur du délicieux opéra de *Zemire et Azor* et du chef-d'œuvre *Richard Cœur-de-Lion* aurait traité musicalement cette fameuse colère d'Almaviva dans *la Mère coupable* dont Grétry se faisait fort de faire un pendant digne de la colère d'Achille !

Quant à Beaumarchais, son nom est désormais indissolublement lié à celui de deux musiciens immortels: au divin Mozart et au radieux Rossini !

H. KLING
Prof. au Conservatoire de musique de Genève,
Officier d'Académie.

La musica in Italia nel secolo XVIII

secondo le impressioni di viaggiatori stranieri.

A dar maggior pregio alla sua bella edizione del *Giornale del viaggio in Italia* di Michele di Montaigne, Alessandro d'Ancona vi aggiunse, da par suo, una copiosissima bibliografia dei viaggi e delle descrizioni d'Italia e dei costumi italiani, scritti in lingue straniere. « Forse verrà tempo », scriveva allora l'illustre professore dell'ateneo pisano, « di perfezionare questo saggio e di cavarne fuori un libro che ritragga l'Italia, le sue vicende, i suoi costumi colla scorta degli scrittori stranieri ».

Ed il libro nessuno potrebbe scriverlo con più profonda conoscenza della materia, e con più sicura lealtà d'informazione, che lo stesso d'Ancona. Ma undici anni sono ormai trascorsi ed il libro non è ancora stato scritto e, sebbene qua e là qualche saggio ne abbia dato il d'Ancona in giornali e riviste illustrando qualcuna delle rare relazioni di viaggio, delle quali aveva potuto arricchire la sua già doviziosa collezione privata, nulla pur troppo dà a vedere che stia per venir fuori.

Poichè il d'Ancona, come tutti i bibliografi, sembra dir con Dante:

Messo t'ho innanzi, or di per te ti ciba,

cercherò, largamente valendomi del suo lavoro, di portare un contributo alla storia musicale col rintracciare nelle relazioni dei viaggiatori stranieri in Italia quanto vi si riferisce all'arte dei suoni.

Già la Vernon Lee nei suoi *Studies of the eighteenth Century in Italy*, così mal presentato in veste italiana col titolo il *Settecento*

in Italia, ebbe ad intraprendere un lavoro consimile. Ma l'egregia autrice si limitò a dare un ampio sunto del *Musical tour or present state of Music in France and Italy* di Ch. Burney, il noto musicologo inglese.

Non soltanto nel Burney, ma in tutte o quasi tutte le relazioni di viaggi dei secoli andati, ci sono accenni e talvolta pagine intiere sulle condizioni della musica presso di noi. Anche chi non era musicista, scendendo in Italia, non si poteva sottrarre al fascino dell'arte divina e, sia che segnasse brevemente le sue impressioni, sia che raccogliesse notizie di maggior conto o tentasse paralleli e confronti, lasciava una testimonianza preziosa di quanto aveva sentito e gustato. Tanto più preziosa, poichè, essendo rare le indicazioni che si possono ritrarre da altre fonti, per esempio degli effemeridi e giornali, aiuta a colmar lacune, a correggere date, ad identificar nomi e soprannomi, ad illustrare usanze teatrali, a rettificare insomma i parecchi errori, onde i dizionari biografici musicali, anche i migliori, formicolano.

Questo intento io so di non aver potuto raggiungere che in ben piccola parte. Delle molte relazioni di viaggio citate dal d'Ancona parecchie mi sono sfuggite, per quanto diligente ricerca io ne abbia fatta. Ad ogni modo spero di aver fatto opera non del tutto inutile indicando al futuro storico della musica in Italia, — oh! quanto è ancora lontano il tempo in cui dal minuto lavoro d'analisi e di ricostruzione storica si potrà assorgere al grande lavoro sintetico! — una fonte finora quasi trascurata, un campo dove pochi hanno, ch'io mi sappia, spigolato.

***

Vivo ritratto dello stato d'Italia sul finire del secolo decimosesto, il viaggio di Michele di Montaigne, « le français le plus sage qui ait jamais existé », come lo chiama il Sainte Beuve nei *Nouveaux Lundis*, ci dà molti ragguagli sulla vita di quel tempo. Passando le Alpi, l'autore degli *Essais* veniva a cercare nelle acque termali un rimedio alla malandata salute, ma, mentre intendeva a ricuperare « la belle lumière de la santé », mosso da quella « honneste curiosité de s'enquérir de toutes choses », che gli dettò la sua opera ma-

gistrale, raccoglieva tesori d'osservazioni sui costumi nostri. Peccato che siano scarsissimi i cenni sulla musica. Nota a Pistoia l'uso di suonar le trombe in chiesa al momento dell'elevazione, a Lucca che « si dilettano molto di musica e comunemente cantano tutti. Si vede però, aggiunge, che hanno pochissime bone voci. Fu cantato a questa messa con ogni sforzo e non ci fu pure gran cose (1) ». Ma null'altro.

Lodovico principe di Anhalt, che nell'Accademia della Crusca fu detto l'Acceso, lasciò in versi tedeschi una narrazione dei suoi viaggi (2). Fu a Firenze nel 1598, proprio quando si stava maturando la grande *riforma della musica recitativa* da cui doveva uscire nel memorando 6 ottobre 1600, colla rappresentazione della favola d'*Euridice* a palazzo Pitti, l'opera in musica.

Ma il principe-poeta non era, a quanto pare, anche musicista. Si contenta di ricordare che uno dei suoi compagni, il conte Gian Guglielmo di Wied, imparava a suonar « quella specie di liuto che si chiama tiorba », un altro, Gioachino di Loss, il liuto « in cui impiegava quasi tutto il tempo volendo recarlo a perfezione », altri ancora il violino, il cornetto, il piffero. E di notizie musicali fiorentine si limita a rammentare che « il palazzo Vecchio ha davanti alla facciata una ringhiera che si alza di alcuni piedi dal suolo, sulla quale per mezz'ora la sera si suonano le più grate ed allegre sinfonie ».

Se scarsa è la messe che ho potuto raccogliere da viaggiatori della seconda metà del cinquecento, ancor più scarsa è quella fornita dal seicento. Non mancano le descrizioni di viaggi in Italia, ma sono per lo più di carattere archeologico, storico, sacro o, quelle che avrebbero forse presentato per noi maggior curiosità, diventate irreperibili.

In compenso, quale varietà d'impressioni, di notizie, di giudizii non ci presenta la ricchissima letteratura di viaggi del settecento, di quel settecento che diede per tanto tempo il primato alla musica italiana e più ancora ai nostri virtuosi. Appena s'affacciava alle Alpi, il viaggiatore si sentiva come avvolto da quell'onda di armonia che

---

(1) Il Montaigne scrisse una parte del suo *Giornale* in italiano.

(2) L. von Anhalt-Köthen, *Reise Beschreibung*, pubblicato dal Deckmann nelle *Accessiones historiae anhaltinae*, 1716.

pervadeva da un capo all'altro la penisola, e di città in città, attratto dalla fama dei virtuosi, dal lusso delle rappresentazioni sceniche, dall'eleganza dei teatri, compieva un vero pellegrinaggio musicale.

A Genova, non sì tosto v'è giunto « j'ai commencé à goûter », scrive il de Brosses, « les plaisirs de la musique italienne ». E Mme du Bocage ci descrive le peregrinazioni degl'inglesi melomani che passavano il carnevale tra Napoli e Roma, si trattenevano a Roma per le cerimonie della Settimana Santa, verso l'Ascensione si portavano a Venezia, di là passavano per le stagioni di fiera a Padova e Vicenza, poco dopo a Milano, e, trattenutisi per parecchio tempo a Firenze, principiavano il giro artistico alle varie fiere d'autunno. « Ils font quelques fois », scriveva la Du Bocage, « pendant six ans cette même promenade et le bon sens les arrête où ils se trouvent bien ». E il Grosley nota compiacendosene che anche nelle piccole città di Lombardia si sente suonare con un certo gusto il violino e nelle chiese di villaggio persino gli ufficii divini dànno idea di piccoli concerti.

***

Il celebre scrittore inglese Addison, il futuro autore dello *Spectator*, venne in Italia sul finire del 1699, e viaggiandola tutta, meno la Sicilia, vi si trattenne fino al 1703. Nella descrizione che ne scrisse di poi volle particolarmente ragguagliare l'Italia dei suoi giorni coll'antica, onde frequenti vi sono le citazioni di Virgilio e di altri scrittori classici. « Addison », dice il Châteaubriand nelle *Mémoires d'outre-tombe* (lib. V), « voyage en *scholar* ».

Non mancano però nei *Remarks on several parts of Italy in the years 1701, 1702, 1703* (1) osservazioni sull' Italia contemporanea, e quindi accenni a cose teatrali. L'Addison, a dir vero, s'interessa più ai libretti che alla musica. Di questa si contenta di dire che è buona, di quelli a dimostrare come siano pessimi « exquisitely ill », riporta qualche esempio.

I soggetti, egli nota, sono tolti per lo più dalla storia greca e ro-

(1) London, 1718. Tonson.

mana, ma, che v'è di più ridicolo che udire uno di quei severi antichi Romani parlare per bocca di un eunuco, specialmente quando il soggetto è scelto fuori di quelle corti, ove gli eunuchi hanno parte? E ricorda come l'opera più in voga al tempo del suo soggiorno a Venezia avesse per argomento la rivalità d'amore di Cesare e Scipione (1). Oggetto di tanto contrasto è la figlia di Catone: preferendo essa Cesare, il fiero repubblicano si risolve al suicidio. Ed il suicidio si compie nella biblioteca di Catone ove tra gli altri libri Addison osserva Plutarco e Tasso.

Singolare figura, tra quelle dei viaggiatori stranieri in Italia nel settecento, è il padre G. B. Labat. Missionario alle Antille, filibustiere, abile matematico, architetto, artigliere, girò la Spagna e l'Italia tra il 1705 e il 1709 e poichè egli aveva « l'esprit enclin à la raillerie », dice il Châteaubriand, « et le caractère à la liberté », per quanto monaco domenicano, vide o notò molte cose nei suoi *Voyages en Espagne et en Italie* (2).

Assiste a Genova alla messa solenne, cantata in presenza del doge ma, non avvezzo alla musica italiana, egli « a de la peine à s'accomoder ». Non nega ch'essa sia « très savante » ed ammette che i Francesi abbiano appreso la musica dagl' Italiani. « Il est vrai », aggiunge, « que Lully qui étoit italien l'a portée à une très haute perfection. Il ne s'agit plus que de savoir s'il avoit apporté de son pays tout ce qu'on a admiré de lui dans le nôtre ».

Comunque, la musica di Genova non gli piacque, forse, perchè non era solito a sentir quelle voci che non si sapeva se fossero di bambini, d'uomini o di donne. « A force de chercher d'où venaient ces sons », continua il buon domenicano, « je découvris quatre ou cinq de ces muciciens qui avoient la face large, qui étoient gras comme des chapons, et qui ouvroient une grande bouche pour laisser échapper une voix grosse comme un filet en faisant mille contorsions pour former ou pour donner plus de grâce à leurs roulades. Il y avait nombre de voix fort bonnes. Mais ce qui me parut meilleur ce fut la symphonie ».

---

(1) È probabilmente il *Catone uticense*, poesia di Mattia Moris, musica di Carlo Franc. Pollarolo, rappresentato al S. Gio. Grisostomo nel 1701.

(2) Amsterdam, aux dépens de la Compagnie, 1731.

Procedendo verso l'Italia centrale e meridionale, all'incontro di molti altri viaggiatori, il Labat non trova gran che di notevole sotto il rispetto musicale. Accenna appena ai famosi « oratorî » romani e si scaglia contro la cappella di Tivoli che consta di sette od otto voci « les plus mauvaises de toute l'Italie qui ne chantent point sans être soutenues de l'orgue et qui ne laissent pas d'être appelées à toutes les fêtes de la ville qui sont en très grand nombre et qui se font payer comme s'ils composoient quelque chose de bon ». La cappella di Pozzuoli, dopo quella di Tivoli, è « la plus détestable ».

Con Guyot de Merville (1696-1755), un giornalista e commediografo francese « nemico di Voltaire, ma di spiriti volterriani », che fu anch'egli in Italia dal 1717 al 1721, abbiamo qualche notizia sulla diffusione della musica nelle varie classi sociali. A Siena le donne del medio ceto « passent leurs après-midi chez elle à chanter et à jouer de plusieurs instruments » (1) e nelle loro riunioni « les unes font des petits concorts de voix accompagnés d'instruments »; nel contado senese sono molto dilettevoli i balli ed i canti dei contadini. « Nous les écoutâmes chanter. Chacun de ces paysans prend une fille par la main et la mène devant celui qui joue de la guitarre ou du violon. Là ils expriment par leur chant accompagné de ces instruments le sujet de leurs passions amoureuses. A l'égard de la musique vous devez penser qu'elle n'est pas fort suivie, mais en revanche c'est une chose plaisante que leurs chansons *impromptu*... ». A Livorno si ha il carnevale più divertente d'Italia, dopo Venezia, specialmente per il gran concorso d'inglesi. *Quantum mutatus!*

***

Poco dopo essere stato nominato membro dell'Académie Française, Montesquieu, cui le *Lettres Persanes*, capolavoro d'osservazione e di umorismo, avevano aperto le illustre porte, intraprese un lungo viaggio in Germania, Austria, Ungheria, Italia, Svizzera, Olanda, Inghilterra. In Italia viaggiò dall'autunno del 1728 all'estate inoltrato del 1729 e, come il suo compaesano Montaigne, tenne una specie di giornale

(1) Michel Guyot de Merville, *Voyage historique et politique d'Italie*. La Haye, 1729, 2 vol. in 12°, Guyot.

delle sue impressioni. Son note sparse, cui non potè dar forma definitiva, ma tanto più appaiono sincere. Furono pubblicate solo pochi anni or sono dal pronipote barone Alberto di Montesquieu (1). Tornandoci su, ne avrebbe certo, il grave scrittore, tolto molti particolari che noi moderni ghiottamente gustiamo.

Dei teatri di Venezia tace il Montesquieu: osserva solo che; se vi diminuiscono i viaggiatori, si deve attribuire al fatto che quasi dovunque in Italia ormai ci sono buoni teatri di musica e « ceux de Venise ne valent pas plus que ceux de la plupart des autres villes ».

A Firenze frequentò i *venerdì* della marchesa Ferroni, ove c'era sempre un'assemblea di virtuosi: l'abate Niccolini ne era « l'étoile polaire ». Fu anche a teatro a sentirvi la Turcotta (2), la seconda cantante d'Italia, egli nota, dopo la Faustina (3). Ed aggiunge: « J'ai bien pris goût à ces opéras italiens. Il en coute très peu à Florence pour l'opéra. Ce sont des gentilhommes du pays qui s'associent pour en faire un. Comme ils ont de l'argent, qu'ils payent bien, ils ont tout à meilleur marché que ces misérable entrepreneurs. On s'abonne pour un louis pour tout le carnaval ».

Il 19 gennaio 1729 Montesquieu era a Roma, in tempo ancora per vedervi aperti i teatri. « Il y a trois théatres à Rome », egli scrive, « le Grand Théatre appelé de' Liberti (sic), Capranica, et la

---

(1) Montesquieu, *Voyages*, Bordeaux, 1894.

(2) Maria Giustina Turcotti, soprano, fiorentina, compare per la prima volta nella stagione d'autunno del 1721 al S. Angelo di Venezia e vi sostiene la parte di Leonora nella *Cimene* di Girol. Bassani e Marco Zucchini; nel carnevale 1722 quella di Armida negli *Eccessi della gelosia* di T. Albinoni e di Gildippe nell'*Innocenza difesa* di Fortunato Chelleri. Non ritorna a Venezia, sempre al S. Angelo, che nell'autunno del 1731 a farvi la parte di Elisa nell'*Annibale* di Porpora; nel carnevale del 1732 quella di Cleofide nell'*Alessandro nelle Indie* di G. B. Pescetti su poesia del Metastasio e di Semiramide nel *Nino* di Fr. Courcelle: nell'autunno del 1742 al S. Gio. Grisostomo quella di Irene nel *Bajazet* di Andrea Bernasconi e nel carnevale dell'anno seguente quella d'Erisena nell'*Alessandro nelle Indie* di Gio. Ad. Hasse, di Laddice nel *Siroe* di Gennaro Manna, d'Aspasia nella *Semiramide* di Zornelli e di Fille nello scherzo comico pastorale *La ninfa Apollo* di A. Bernasconi. Cfr. anche *passim*, Croce, *I teatri di Napoli*.

(3) Su Faustina Bordoni, moglie di Gio. Adolfo Hasse il *sassone*, cfr. A. Niegli, *Faustina Bordoni-Hasse*.

Pace, qui est un petit théatre (1). Ils sont toujours pleins. C'est là que les abbés vont étudier leur théologie et c'est là que concourt tout le peuple, jusq'au dernier bourgeois furieux de musique, car le cordonnier et le tailleur est (sic) connoisseur. ..... Ils ont de très mauvaises danses et ils en sont enchantés. Ils n'ont pas précisément d'idée juste de la danse; ils la confondent avec les sauts et celui qui saute plus haut leur plaît le plus ».

E altrove accenna ai *musici*: « A Rome les femmes ne montant pas sur le théatre, ce sont des *castrati* (2) habillés en femmes. Cela fait un très mauvais effet pour les mœurs: car rien (que je sache) n'inspire plus l'amour philosophe aux Romains. *Naturam expelles furca etc.* Il y avoit de mon temps à Rome au théatre de Capranica deux petits chatrés, Mariotti et Chiostra, habillés en femmes, qui étoient les plus belles créatures que j'ai jamais vues de ma vie et qui auroient inspiré le goût de Gomorrhe aux gens qui ont le goût le moins dépravé. Un jeune Anglois croyant qu'un de ces deux étoit une femme en devint amoureux à la fureur et on l'entretint dans cette passion plus d'un mois. Autrefois le grand duc Cosme III avait fait le même réglement par dévotion ».

Oltre Mariotti e Chiostra, sui cui meriti come artisti però non si pronunzia, Montesquieu udì anche a Roma Farfallino e Scalzi (3). Furono certo gli spettacoli di Roma che gli suggerirono alcuni pensieri notevoli sulla musica.

« Il est étonnant » scrive nel suo giornale di viaggio (I, 220) « que les Français qui sont si inconstants ayent gardé leur musique,

---

(1) Cfr. Silvagni, *La corte e la società romana nei secoli XVIII e XIX*, II, 122-26.

(2) Rileviamo ancora nel t. I, p. 120, questo aneddoto, scritto pure nel testo in italiano. « A un castrato che cantava male dicevo: mi farei rendere t..... miei » (*sic*).

(3) Non ho dati su Mariotti, Chiostra e Farfallino. Lo Scalzi cantò per la prima volta a Venezia al S. Giovanni Grisostomo nell'autunno del 1719 nel *Leucippe e Teonoe*, libretto di Pietro Suarez, musica di Antonio Pollardo; per l'ultima compare (carnevale 1738) nell'*Alessandro nelle Indie*, libretto del Metastasio, musica del Sassone. Era riputato tra i migliori, tanto che si fecero pratiche per averlo al S. Carlo. Cfr. Croce, *I teatri di Napoli*, p. 310. Morì, secondo il Fètis, a Genova nella Congregazione dell'Oratorio, ove si era ritirato.

qu'ils aiment encore les anciens airs, les opéras de Lully. Les italiens veulent toujours de nouvelle musique; leurs opéras sont toujours nouveaux. Seroit — ce que leur musique est plus susceptible de donner du nouveau ? »

E nelle *Pensées* tuttora inedite (I, 335) « Dans mon séjour en Italie je me suis extrêmement converti sur la musique italienne. Il me semble que dans la musique française les instruments accompagnent la voix et que dans l'italienne ils la prennent et l'enlèvent. La musique italienne se plie mieux que la française qui semble roide. C'est comme un lutteur plus agile. L'une entre dans l'oreille: l'autre la meut ».

Di Napoli ove passò la primavera del 1729, nessun accenno teatrale: qua e là nel rimanente del viaggio in Italia qualche noterella su certi edifizii teatrali, quello di Fano, il famoso teatro Farnese ecc.

Fu in Italia quasi contemporaneamente al Montesquieu il celebre avventuriero tedesco, il barone Carlo Luigi di Pöllnitz (1). I brani più interessanti per noi delle sue memorie di viaggio (2) si riferiscono a Venezia ed a Roma.

« Je ne sçais si j'oserois mettre au nombre des plaisirs de Venise », scrive l'avventuriero (II, 120), « les musiques des églises. Je crois néammoins qu'oui, parce qu'on y va assurément plus pour satisfaire l'ouïe que la dévotion. L'église de la Pietà (3) est la plus suivie: elle appartient à des religieuses qui ne reconnaissent d'autre père que l'amour. Elles y sont mises fort jeunes: on leur apprend la musique et à jouer de toutes sortes d'instruments: il y en a qui excellent. Actuellement l'Apollonia passe pour la première chanteuse et Anna Maria pour le premier violon de l'Italie ».

(1) 1692-1775. Dopo una gioventù molto avventurosa trascorsa in continui viaggi, in cui si mostrò « un vero Proteo, cortigiano, giocatore, scrittore protestante, cattolico, canonico e che so io », finì maestro di cerimonie di Federico II, che lo teneva come una specie di buffone di corte.

(2) *Lettres du baron de Pöllnitz*. A Londres, chez Jean Nourse, 1747, 5e édit., 3 vol. in-8°.

(3) Sui famosi conservatorî di Venezia cfr. WIEL, *Catalogo delle opere in musica rappresentate nel secolo XVIII in Venezia* (Nuovo Archivio Veneto, VII, 14, p. 178-79). Dal diligente lavoro dell'erudito bibliotecario veneziano, cui gli storici della musica debbono molta gratitudine, ho tolto molte indicazioni sulle rappresentazioni teatrali in Venezia.

Di Roma il Pöllnitz così descrive (II, 241) il teatro Aliberti: « La salle en est excessivement grande, ce qui fait que les voix s'y perdent. Il y a sept rangs de loges qui sont fort basses et petites, ce qui donne un air de poulailler à la salle. Le parterre contient neuf cent personnes commodément assises. Le théatre est grand, fort élevé et a des belles décorations: mais les changements de scènes ne s'y font pas avec la diligence usitée dans nos spectacles: chacun y place une pièce, néammoins, quand tout cela est rangé, cela a son merite.

Les habits des trois premiers acteurs sont magnifiques; ceux des autres horribles. Les voix sont belles: la musique ordinairement bonne. Les danses ne peuvent se regarder; vous ne sauriez vous imaginer rien de plus affreux. Les femmes sont des hommes travestis par le scrupule, si j'ose le dire, ridicule qu'on a ici de ne point vouloir que les femmes paraissent sur les théatres: cela fait que l'opéra de Rome est toujours fort inférieur aux autres d'Italie ».

I *musici* gli fanno il solito effetto poco gradevole e non si sa spiegare gli entusiasmi dei Romani: « Il n'y a rien de plus ridicule que de voir ces demi-hommes faire les femmes: ils n'ont ni air ni grâce: cependant on les applaudit ici comme les meilleures actrices le sont ailleurs. Quoique je sois passionné pour la musique italienne, je vous avoue que je ne laisse pas aussi de m'ennuyer à leurs opéras, lorsque je vois ces mutilés faire le Roland, l'Hercule quelque autre héros de la même espèce: et je m' impatiente de ne voir jamais que six acteurs, point de machines, point de danses hors des entractes. Il me parait qu'un tel opéra mériteroit mieux le nom de Concert ».

Del resto le buone voci vanno scomparendo e, secondo il Pöllnitz, tra il 1730 e il 31 non ci sono che cinque o sei uomini e tre donne, che abbiano qualche fama. Così è per i compositori. È morto Vinci, « dicono, avvelenato » (1) a Napoli e non rimangono più che il Sassone e Porpora.

---

(1) È noto l'aneddoto della gran dama romana che per vendicarsi del maestro già suo amante, lo avrebbe fatto avvelenare a Napoli nel 1734 con una tazza di cioccolatte.

***

Tradizionale, anche nel secolo XVIII, era nella casa di Baviera l'amore alla musica (1). Non è quindi da far meraviglia che, pur muovendo alla volta d'Italia a compiervi un devoto pellegrinaggio a Loreto, l'elettore Carlo Alberto di Baviera, l'elettrice Amalia, sua moglie, Ferdinando, suo fratello ed alcuni personaggi della loro corte, facessero qualche strappo al loro programma per assistere a spettacoli musicali.

Nel giornale di viaggio dell'augusto pellegrino, pubblicato molti anni di poi dall'Oefele (2), si trovano molti accenni a cose teatrali. Giunti appena a Verona la sera del 26 maggio 1737 — era, s'intende, stagione di fiere — « nous nous masquâmes, » scrive il principe, « pour aller à l'opéra qui réussit assez bien. Un certain jeune homme nommé Lorenzo Girardi (3) fut celui qui se distingua le mieux, le reste de la troupe était médiocre. La composition de la musique est de Vivaldi: le livre avait le nom de *Caton* composé anciennement (*sic*) par le fameux poète Metastase. Le tout ensemble ne laisse pas que de plaire. Mais plus que toute chose la belle structure de ce théatre qui est un des plus grands de l'Italie où toutes les loges se trouvent avancées de façon que de partout on découvre tout le théatre et on entend les voix à merveille ».

A Venezia le impressioni non furono quali si aspettavano da una città tanto rinomata per le belle voci e la magnificenza degli spettacoli. L'opera l'*Alvilda* (4) era « très médiocre, dépourvue de bonnes

(1) Cfr. Rudhart, *Geschichte der Oper am Hofe zu München.*

(2) *Sitzungberichte der Königliche bayerische Akademie der Wissenschaften* di Monaco, 1882.

(3) Il suo nome si trova anche scritto Ghirardi, Gherardi e Gerardi. Aveva cantato nel Carnevale dello stesso anno al S. Angelo di Venezia le parti di Ciro nel *Ciro riconosciuto*, poesia di Metastasio, musica di B. Galuppi e d'Artaserse nell'*Artaserse longimano*, poesia di Metastasio (riformata da G. Boldini) musica di Gaetano Antonio Pampino. Compare di nuovo a Venezia al S. Samuele nell'Ascensione del 1740 nel *Gustavo primo re di Svesia*, poesia di Goldoni, musica di B. Galuppi, e nell'autunno del 1741 nel *Tigrane* di Giuseppe Arena al S. Gio. Grisostomo. Nel libretto del Tigrane è designato come « virtuoso di S. A. El. di Baviera ». Quale « virtuoso di S. M. C. » appare nel libretto dell'*Ipermestra*, poesia di Metastasio, musica di Gluck (S. Giovanni Grisostomo, autunno 1744).

(1) Il testo dice la *Girilta*, ma si tratta evidentemente dell'*Alvilda*, poesia

voix ». Naturalmente i principi ebbero la serenata sul canal grande, fecero la visita di prammatica ai conservatori. Alla Pietà le « filles trouvées... ont excellé en toutes sortes d'instruments: quant aux voix il n'y avait rien d'extraordinaire »: agli Incurabili sentirono « la voix de haute-contre d'une nommée Isabella qui surpasse toutes les autres, quoiqu'il y eut encore deux autres excellentes chanteuses ».

Lasciata « l'agréable Venise en métamorphosant le coureurs de masques en dévots pélerins », non seppero resistere alla tentazione della fiera del Santo a Padova, e, trovandosi nell'occasione, « ils sont devenus larrons et ont commencé par les plaisirs différant la dévotion au jour suivant ». A Padova sentirono la *Siroe* (1) col Girardi, che l'elettore fece tosto scritturare pel suo teatro di Monaco. Si facevano applaudire accanto al Girardi il basso Pinaci (2) « par rapport à son action »: così la moglie del Pinaci (3) « qui était habillée en homme » ed un'altra donna la Manzini (4).

---

di A. Zeno, musica di B. Galuppi, datasi appunto al S. Samuele per la fiera dell'Ascensione del 1737. « Questo è l'*Amor generoso* », scrive l'Allacci nella *Drammaturgia*, « rappresentatosi l'anno 1707 nel teatro S. Cassiano ed ora in gran parte variato dal Lalli ». Nel 1707 la musica era di F. Gasparini.

(1) Era forse quella del Vinci.

(2) Gio. Battista Pinazzi o Pinacci « virtuoso del Ser. Pr. d'Armestat (*sic*) » è menzionato per la prima volta nel libretto degli *Equivoci d'amore e d'innocenza*, poesia di Antonio Salvi, musica di Francesco Gasparini (S. Gio. Grisostomo, autunno 1723); poi nel libretto *Il più fedel tra gli amici*, poesia di Gio. Maria Guizzardi, musica di Michelangelo Gasparini (S. Gio. Grisostomo, autunno 1723), nel libretto della *Nerina*, favola pastorale di Pietro d'Averara, musica di A. Pollarolo (S. Samuele, Ascensione 1728), nel libretto del *Candace*, drama di D. Lalli e Pietro Pariati, musica di G. R. Lampugnani (S. Gio. Grisostomo, autunno 1740), e dell'*Oronte re de' Sciti* (id. Carnevale 1740). Il Pinacci cantò il *Bajaset* di Bernasconi (S. Gio. Grisostomo, autunno 1742) colla Turcotti e di nuovo con lei l'*Alessandro nelle Indie* di Hasse e il *Siroe* di Manna (S. Gio. Grisostomo, Carnevale 1743). Cantò per l'ultima volta a Venezia nell'*Ezio* di G. B. Pescetti nel Carnevale del 1747 (S. Gio. Grisostomo).

(3) Anna Maria Bagnolese Pinacci. Cantò nell'autunno del 1739 al S. Gio. Grisostomo nel *Farnace* di Rinaldo di Capua e nel carnevale del 1740 nell'*Ottone* di Gio. d'Alessandro e nell'*Adriano in Siria* di Antonio Giaj. La Bagnolese è ricordata anche nelle lettere di Orazio Mann, ministro inglese a Firenze. Parlando dell'apertura della stagione di carnevale 1742-43 alla Pergola coll'*Andromaca* « the very worst opera that ever was heard », il Mann accenna alla Bagnolese ed all'Andriani. Cfr. Doran, « *Mann* » *and Manners at the Court of Florence (1740-1786)*. London, R. Bentley and son, 1876, I p. 137.

(4) È probabilmente la Rosa Mancini, « virtuosa della Duchessa di Parma », che

Nel ritorno da Loreto i principi si fermarono a Faenza « dans la maison d'un musicien nommé Bortoletto qui étoit autrefois à mon service. Il nous fit voir sa maison qui était bâtie avec bien du goût. Il fit un peu de musique et nous donna un diner magnifique ». Il 20 giugno erano a Bologna e vi sentirono l'opera *Siface* (1). « La musique y était fort belle et les décorations magnifiques. Ce n'est pourtant que les hommes qui ont soutenu cet opéra, car pour les femmes il n'y avait pas moyen de les entendre. En voix de soprano le fameux Carestini (2) y brilloit le plus, un musicien de l'Empereur, nommé Salimbeni (3), eut aussi son parti et je puis dire que ce jeune homme me plut infiniment, lequel s'il continue ainsi deviendra un des meilleurs de l'Italie ». Però la voce d'un certo Amorevoli (4) « a paru l'emporter sur tous. Je puis dire qu'aucun chanteur de basse taille ne m'a pu toucher comme celui là. Il a une agilité étonnante, fait tous ses agréments avec bien du jugement et surpasse encore selon mon goût, le fameux Paita (5), qui était le plus approuvé en Italie ».

I principi musicomani ebbero anche un'accademia in casa Ange-

---

trovo a Venezia nella fiera dell'Ascensione del 1729 (S. Samuele. Opera: *Sulpizia fedele*, poesia di D. Lalli e Gio. Boldini, musica di Antonio Pollarolo).

(1) Di Leo al teatro Malvezzi. Cfr. Ricci, *I teatri di Bologna*, p. 145-7. Vi cantarono Giovanni Carestini, Lucia Facchinelli, Caterina Fumagalli, Angiolo Amorevoli, Felice Salimbeni e Natalino Schiantarelli. Nei conti di spese per il *Siface*, pubblicati dal Ricci (p. 547), è notato: « per consumo di cera per la lumiera, suggeritori, omini alli Palchi e Banzole e per il principe di Gales ed El. di Baviera l. 115,12 ».

(2) Giovanni C., detto anche il *Cusanino* (1705-1706). Cfr. Fétis, Riemann ecc.

(3) Felice Salimbeni « allievo del maestro Porpora ». Così nel libretto della *Ginevra*, poesia di Antonio Salvi, musica di Giuseppe Sellitti (S. Samuele, Ascensione 1733). Nel libretto del *Cesare in Egitto*, poesia di G. B. Bussani, musica di Giminiano Giacomelli (S. Gio. Grisostomo, autunno 1735) è designato come « all'attual servizio di S. M. CC. ». Sul celebre soprano (1712-1751) vedi i dizionarî biografici musicali più accreditati.

(4) È probabilmente Angelo Amorevoli che troviamo per la prima volta menzionato nei libretti veneziani nel 1730. Faceva la parte di Ottone imperatore nella *Dalisa*, poesia di Nicolò Minato, musica di Gio. Adolfo Hasse (S. Samuele, fiera dell'Ascensione). Cantò all'inaugurazione del S. Carlo nell'autunno 1737.

(5) Il nome di Giovanni Paita, genovese, ricorre molte volte dal 1709 al 1729 nei libretti veneziani. Cf. il Fétis che lo dice tenore, mentre qui l'elettore di Baviera pare chiamarlo piuttosto baritono.

lelli (1). « Il faut avouer que c'est une des plus belles que nous avions entendu depuis longtemps. Les trois chanteurs de l'opéra y firent des merveilles et Amorevole paraissait dans la chambre encore mieux que sur le théatre. Un *duetto* que la Rosa nommée la *Bavaroise* chanta avec Carestini a merité l'applaudissement général. Cette chanteuse est excellente, quand elle le veut bien et chante très mal quand elle est de mauvaise humeur, ce qui lui arrive le plus souvent ». L'elettore la poteva conoscer bene, perchè la Schwarzmann, soprannominata in Italia la *Bavarese*, aveva appartenuto per alcuni anni dal 1731 al teatro della Corte bavarese.

Un'altra cantante, la Torvoti, si fece pure sentire in quell'accademia: aveva una bellissima voce. Peccato che « la graisse excessive l'empêche de chanter sur le théatre ». Di strumentisti si fecero poi applaudire la Schiantarelli (2) sul clavicembalo, un suonatore di basso di viola, un violinista. « Enfin », conchiude il principe, « ce fut une musique parfaite ! »

***

Quadro esatto, brillante, spiritoso e spesso comico dell'Italia del secolo XVIII sono le famose lettere del presidente de Brosses (3). Qualunque soggetto tratti, dice un suo biografo, sa istruirci, interessarci e divertirci. Può dunque darci molti ragguagli anche sul teatro musicale negli anni 1739 e 1740, data del suo viaggio.

« J'ai commencé ici », scrive da Genova il 1° luglio 1739, « à gouter les plaisirs de la musique italienne ». Si trattava, a dir vero, soltanto di una orchestrina d'un teatro di commedia, chè la stagione non era propizia al teatro di opera.

« Je suis bien outré de voir », scrisse poco dopo da Milano, « que ni ici ni en aucune autre ville je ne pourrai voir d'opéra jus qu'au

(1) Quest'accademia di musica è ricordata dal Tanara, *Cronaca*, p. 100 v. In casa Angelelli v'era tradizione di buona musica: vi si rappresentò nel 1685 la *Gara delle Stagioni*. Così vi si ebbero spettacoli nel 1706. Cfr. Ricci, *I teatri di Bologna*.

(2) Forse sorella della Natalina, cantante.

(3) *Le président de Brosses en Italie.* — Lettres familières écrites d'Italie en 1739 et 1740 par Ch. de Brosses. 2e édition, Paris, Didier et C., 1858, 2 vol.

temps à peu près fixé pour notre retour. Mais je suis à l'affut de toutes les occasions de m'en dédommager de sorte que je ne passe quasi point de jours sans entendre de la musique peu ou beaucoup ».

Così sente « deux religieuses célèbres, qui quoiqu'elles aient la voix belle et qu'elle chantant très bien, m'ont paru fort inférieures à la Vanloo (1) que vous avez sans doute entendue à Paris ». Quanto ai *soprani* « ces voix ne me plaisent pas du tout: à l'exception d'un ou deux tout ce que j'ai ouï m'a paru misérable. Ce n'est pas la peine de troquer ses oreilles contre le droit de piailler de la sorte. De plus leurs récitatifs et leurs airs sont parvenus à un tel point de baroque, qu'ils me feraient revenir bientôt de mon extrème prévention pour la musique italienne par dessus la française, s'ils n'eussent en soin de me ramener à una manière de penser ordinaire par quelques airs marqués au bon coin, par de symphonies admirables et des chœurs dont on ne saurait trop faire l'éloge. Dans les musiques d'église le grand orgue et les cors accompagnent les voix et cela fait un effet beaucoup meilleur que je n'aurais présumé. Je me suis fait beaucoup priser et chérir de principaux musiciens du pays, en criant *bravissimo* à tout propos et en ménageant on ne peut pas moins leur modestie ».

In fin di luglio era a Verona: ivi s'aspettava di trovar coltivata intensamente la musica nell'Accademia filarmonica, ma come molte

---

(1) Cristina Somis, figlia del riputato violinista francese Lorenzo, e sorella del più famoso Giovanni Battista. Sposò diciottenne nel 28 gennaio 1733 a Torino il celebre pittore Carlo Vanloo e morì a Parigi il 12 aprile 1785. Cfr. Di Vesme, *I Vanloo in Piemonte*, in *Archivio Storico dell'arte*, 1893. Vi si trovano anche molte preziose notizie genealogiche e biografiche sui Somis. Il Dandré-Bardon, *Vie de Carlo Vanloo*, Paris, 1765, riporta questi versi:

Que ne puis-je à ton air, o charmante Christine,
Disait Vanloo, joignant ta voix divine,
Sur la toile animer ton gosier enchanteur!
Mais l'art résiste à mon envie.
Avec ta voix, tes grâces, ta douceur
L'amour grava ton portrait donc mon cœur,
Et je veux que l'Hymen m'en fasse une copie.

Della « charmante Vanloo », il De Brosses scrisse pure: « personne ne la surpasse dans l'art de conduir la voix, dans la délicatesse et le goût exquis du chant ».

altre accademie « ils ne font rien de ce qu'ils devraient faire », cosicchè furono frustate le sue speranze di sentire gli accademici suonare il barbito, la citara ed il sistro od eseguire una cantata su parole di Pindaro e con musica di Timoteo. Si consola, visitando il teatro d'opera, allora chiuso, e lo trova meno bello di quello di Mantova, ma più bello di qualunque altro di Francia.

A Padova si diletta della conversazione del marchese Poleni, dotto matematico, editore di Vitruvio e possessore di una ricca biblioteca, ma « ce qui prouve mieux que c'est un galant homme c'est son inclination pour la musique; il m'a fait entendre M. Negri, un virtuosissime joueur d'orgues dont j'ai été assez satisfait et à mon retour à Padoue il m'a promis de me procurer Tartini, célèbre violon et un autre qui ne lui cède pas ».

Agosto non era certo un momento favorevole per sentir musica a Venezia o almeno musica da teatro, perchè del resto « il n'ya presque point de soirée qu'il n'y ait académie quelque part: le peuple court sur le Grand Canal l'entendre avec autant d'ardeur que si c'était pour la première fois ».

Fa conoscenza con Vivaldi (1) e questi diventa tosto uno dei suoi più intimi amici « pour me vendre des concertos bien cher », aggiunge il mordace borgognone. Non n'è in fondo scontento perchè « ce que je désirais était de l'entendre et d'avoir souvent de bonnes récréations musicales: c'est un *vecchio*, qui a une furie de composition prodigieuse. Je l'ai ouï se faire fort de composer un concerto, avec toutes ses parties, plus promptement qu'un copiste ne le pourrait copier. J'ai trouvé, à mon grand étonnement, qu'il n'est pas aussi estimé qu'il le mérite en ce pays ci, où tout est de mode, où l'on entend ses ouvrages depuis trop longtemps et où la musique de l'année précédente n'est plus de recette ». Tutta l'ammirazione è per il famoso Sassone. « Je l'ai ouï chez lui aussi bien que la célèbre Faustina Bordoni, sa femme, qui chante d'un grand goût et d'une légèreté charmante mais, ce n'est plus une voix neuve. C'est sans contradit la plus complaisante et la meilleure femme du monde, mais ce n'est pas la meilleure chanteuse ».

---

(1) Antonio Vivaldi, detto il *prete rosso*, famoso violinista. Sono noti gli aneddoti sulla sua grande fecondità musicale.

Scrive altrove il de Brosses « L'affollement de la nation (veneziana) pour cet art est inconcevable » e lo dimostra dando anche molti ragguagli della « musique transcendante des hopitaux » ossia dei famosi « conservatorî ». Le ricoverate cantano e suonano « comme des anges ». Non c'è nulla di tanto piacevole a vedersi, aggiunge, d' « une jeune et jolie religieuse en habit blanc, avec un bouquet de grenades sur l'oreille, conduire l'orchestre et battre la mesure avec toute la grâce et toute la précision imaginables. Leurs voix sont adorables pour la tournure et la légèreté; car on ne sait ici ce que c'est que rondeur et sons liés à la française. La Zabette des Incurables est surtout étonnante par l'étendue de sa voix et les coups d'archet qu'elle a dans le gosier. Pour moi, je ne fais aucun doute qu'elle n'ait avalé le violon de Somis. C'est elle qui enlève tous le suffrages et ce serait vouloir se faire assommer par la populace que d'égaler quelque autre à elle. Mais écoutez, mes amis, je crois que personne ne nous entend, et je vous dis à l'oreille que la Margarita des Mendicanti la vaut mieux et me plaît davantage ».

Il de Brosses frequenta più d'ogni altro la *Pietà* « le premier pour l'exécution des symphonies ». Alla Pietà « quelle rondeur d'exécution! C'est là seulement qu'on entend ce premier coup d'archet si faussement vanté à l'Opéra de Paris. La Chiaretta serait sûrement le premier violon de l'Italie, si l'Anna Maria des Hospitalettes ne la surpassait encore. J'ai été assez heureux pour entendre cette dernière qui est si fantasque qu'à peine joue-t-elle une fois en un an » (1).

Ripassando da Padova De Brosses ebbe poco dopo occasione di sentir Tartini. « C'est tout ce que j'ai ouï de mieux », ne scrive tosto, « pour l'extrême netteté de sons dont on ne perd jamais le plus petit et pour la parfaite justesse. Son jeu est dans le genre de celui de Le Clerc (2) et n'a que peu de brillant: la sintesse du toucher est son fort ». Strano a dirsi — galanteria a parte — il De Brosses tende a preferire « a tous autres égards » l'Anna Maria a Tartini. Del quale fa

---

(1) E altrove (II, pag. 385) dell'Anna Maria dice: « pour la grande exécution et pour être chef de meute à la tête d'un orchestre je crois que la fille de Venise ne la cède à personne ».

(2) Meglio Leclair (1687-1764), uno dei capi della scuola francese di violino, distintosi anche come compositore.

questo ritratto che non doveva risponder troppo alla realtà: « Ce garçon qui n'était pas fait pour ce métier là et qui s'y est vu réduit après avoir été abandonné par ses parents pour avoir fait un sot mariage tandis qu'il étudiait à l'université de Padoue est poli, complaisant, sans orgueil et sans fantaisie: il raisonne comme un ange et sans partialité sur les différents mérites des musiques française et italienne. Je fus au moins aussi satisfait de sa conversation que de son jeu. Je ne fus pas moins content du jeu excellentissime, sur le violoncelle, d'un abbé Vandini qui était avec lui ».

Il nostro presidente trascorse il settembre a Bologna. Non era stagione da teatri ma per fortuna era di moda anzi « le plus essentiel de tous le devoirs » di andare tre volte per settimana al teatro di S. Giovanni di Persiceto (1). Se fosse stato in città non ci sarebbe andato nessuno: « cela serait trop bourgeois », ma siccome era fuori, « il est du bon air d'y être exact. Dieu sait si les petits maîtres ou petites maîtresses manquent de mettre quatre chevaux de poste sur (*sic*) une berline et d'y voler de toutes le villes voisines comme à un rendez vous. C'est presque le seul opéra qu'il y ait maintenant en Italie, où l'on n'en fait guère que le Carnaval. Pour un opéra de campagne il est assez passable. Ce n'est pas qu'il y ait ni chœurs, ni danses, ni poëme supportable ni acteurs: mais la musique italienne a un tel charme qu'elle ne laisse rien à désirer dans le monde quand on l'entend ».

Si capisce l'entusiasmo del De Brosses. Sentiva per la prima volta uno dei più squisiti capolavori dell'arte italiana: la *Serva padrona* del divino Pergolese. Si dava negli entractes da « un bouffon et une bouffonne d'un naturel et d'une expression comiques qui ne se peuvent ni payer ni imaginer ». E tale era la *vis comica* dei due artisti

(1) Il De Brosses dice solo che il teatro, di cui parla, era a quattro leghe da Bologna. Ma che fosse quello di S. Giovanni in Persiceto si desume dalla *Cronaca musicale* del Barilli, serbata nella Biblioteca universitaria di Bologna (t. VIII, c. 158). « Su questo teatro Formagliari si rappresentarono li ridicoli intermezzi in musica intitolati *La serva padrona*, i quali si rappresentavano nel passato settembre nel castello di S. Giovanni ». Sul teatro di S. Giovanni in Persiceto nessuna notizia ho potuto trovare nel Ricci, *I teatri di Bologna*, nè fu concesso favorirmi al dott. Ludovico Frati, cui debbo la cortese comunicazione dell'estratto della cronaca Barilli.

che il De Brosses esce a dire: « Il n'est pas vrai qu'on puisse mourir de rire; car à coup sûr j'en serais mort, malgré la douleur que je ressentais de ce que l'épanouissement de ma rate m'empêchait de sentir, autant que je l'aurais voulu, la musique céleste de cette farce. Elle est de Pergolèse. J'ai acheté sur le pupitre la partition originale, que je veux porter en France ».

L'entusiasmo del De Brosses era condiviso dal pubblico, specialmente femminile: « Au reste, les dames se mettent là fort à l'aise, causent ou pour mieux dire crient pendant la pièce, d'une loge à celle, qui est vis à vis, se lèvent en pied, battent des mains, en criant *bravo! bravo!* Pour les hommes il sont plus modérés: quand un acte est fini et qu'il leur a plu ils se contentent de hurler jusqu'à ce qu'on le recommence ».

Altra impressione musicale bolognese fu per il De Brosses il violinista Laurenti (1), ma quantunque Bologna sia « le grand séminaire de la musique de l'Italie » non potè accorgersene gran fatto. « Nous sommes mal tombés: la Cazzoni (2) est à Vienne, la Pernozzi (3)

---

(1) Girolamo Nicolò († 1752) violinista a S. Petronio.

(2) È certo la Cuzzoni-Sandoni (1700-1770), parmigiana, virtuosa della gran principessa Violante di Toscana, nota per le sue rivalità a Londra colla Bordoni. Comparve per la prima volta sulla scena al Formagliari di Bologna nell'*Alarico re dei Goti* di G. B. Bassani in giugno 1716. Cfr. Fétis, Riemann, Ricci, ecc.

(3) È probabilmente Anna Maria Peruzzi, detta la *Parrucchierina*, virtuosa della serenissima Principessa ereditaria di Modena. La brevissima notizia del Fétis è piena di spropositi; secondo il F. la Peruzzi avrebbe soggiornato dieci anni a Praga, dal 1725 al 1735, nella compagnia al servizio del conte De Sporck. Figura invece nella primavera del 1728 nella *Forza del sangue* del Buini al Marsigli di Bologna, nell'autunno 1729 nei *Tre difensori della patria* del Pescetti al S. Angelo di Venezia, ivi nella *Statira* e nell'*Elenia* di T. Albinori e nell'*Odio placato* di Galuppi (carnevale 1730), al S. Samuele nella *Venere placata* di Fr. Courcelle (Ascensione 1731), al S. Angelo nell'*Alessandro nelle Indie* del Pescetti e nel *Nino* di F. Courcelle (carnevale 1732). Memorabile fu l'esecuzione del *Siroe re di Persia* del Metastasio, musicato da Hasse, dato al Malvezzi di Bologna nella primavera del 1733. Vi cantò con Farinello, Caffarello e la Tesi-Tramontini, Anna Maria Peruzzi: ed ebbe 1200 lire d'onorario, mentre ne percepivano 2500 per uno la Tesi-Tramontini e Farinello, 2000 Caffarello. Il 14 gennaio 1734 andò in scena al Formagliari di Bologna il *Catone in Utica* di Metastasio con musica di diversi: vi cantava pure la Peruzzi, che vi diede ancora l'*Alessandro nelle Indie* dello Schiassi. N'ebbe dal duca di Soria regalo di un nobile anello

et Caffarello sont allés en Espagne pour le mariage de l'infant et Farinelli, le premier châtré de l'univers, y est établi pour toujours. Il a soit de roi soit de la cour, lui alimenté, desaltéré, porté, plus de 80000 liv. de rente » e come *mot de la fin* scocca una delle sue spiritose arguzie; « cela s'appelle vendre ses effets un peu cher, sans compter que le roi a anobli lui et sa posterité ».

Di Firenze il De Brosses ricorda le « conversazioni » splendide per apparato, eleganza degli invitati e rinfreschi, ma che gli sarebbero piaciute poco (« ce n'est pas d'aujourd'hui que j'ai reconnu que les Italiens n'entendent rien à s'amuser ») se non avesse avuto occasione di sentirvi « les deux virtuoses du pays ». L'uno Tagnani « petit violon minaudier dont le jeu est rempli de gentilesses assez fades ». Di lui nota che accompagna perfettamente e che « il a inventé une clef aux violons faite comme celle des flûtes qui s'abaisse sur les cordes en poussant le menton et fait la sourdine: il a aussi ajouté, sous le chevalet, sept petites cordes de cuivre et je ne sais combien d'autres miévretés ». L'altro è il famoso Veracini (1) « le premier ou l'un des premiers de l'Europe: son jeu est juste, noble, savant et précis mais assez dénué de grâce ». C'era anche un altro che suonava la teorba e l'archiliuto « aussi bien que possible », il che lo convinse « qu'on n'avait jamais mieux fait que d'abandonner ces instruments ».

Da Firenze seguiamo subito a Napoli il nostro arguto borgognone che riserba pel viaggio di ritorno le sue impressioni musicali romane. « Nous avons eu quatre opéras à la fois sur quatre théatres différents ». Erano, avverte il Croce (2), il San Carlo, i Fiorentini, il

---

di diamanti e 50 zecchini la « virtuosa cantarina Anna Peruzzi, che portò il vanto sopra gli altri » (Barilli, *Zibaldone*, VI, 210 v.). Sulla Peruzzi a Napoli nei 1737, che vi cantò all'inaugurazione del S. Carlo. Cfr. Croce, *I teatri di Napoli*, p. 325-326, 335, 339 e passim. V. d'Auria, *Anna Peruzzi e Vittoria Tesi* sulla *Lega del bene*, II, 9. Nel 1739 la Peruzzi fu a Madrid per le nozze dell'infante Filippo, poi in Portogallo, ove ebbe per 18 mesi 1000 doble e 100 per il viaggio.

(1) Veracini (Francesco-Maria) 1685-1750. Questa notizia del De Brosses serve a correggere i dizionarî biografici che sorvolano sulla vita di lui dopo il 1736, epoca della sua partenza da Londra, oppure, come il Fétis, lo fanno tornare in Italia solo nel 1747.

(2) B. Croce, *I teatri di Napoli, secoli XV-XVIII*. Napoli, Pierro, 1891, pag. 368.

Nuovo e quello della Pace. Il De Brosses però non parla che della *Partenope* di Sarri (1), sentita al San Carlo, e della *Frascatana* di Leo, forse ai Fiorentini.

« C'était ici », scrive, « le premier grand opéra que nous eussions vu. La composition de Sarri, musicien savant, mais sec et triste, n'en était pas fort bonne mais en récompense elle fut parfaitement executée. Le célèbre Senesino (2) faisait le premier rôle: je fus enchanté du goût de son chant et de son action théâtrale. Cependant je m'aperçus avec étonnement que les gens du pays n'en étaient guère satisfaits. Ils se plaignaient qu'il chantait d'un *stile antico*. C'est qu'il faut vous dire que le goût de la musique change ici au moins tous les dix ans ». Tutti gli applausi erano per la Baratti (3) « nouvelle actrice jolie et déliberée » che recitava da uomo. « Circonstance touchante qui n'a peut-être pas peu contribué à réunir pour elle une si grande quantité de suffrages. En vérité elle les mérite même comme fille..... ».

Nota poi tra le altre cose il gusto per lo spettacoloso, specialmente a Napoli. Nell'opera *Partenope* c'era « une action de cavalerie effective qui me plut infinement. Les deux mestres de camp, avant que d'en venir aux mains, chantèrent à cheval un *duo* contradictoire d'un chromatique parfait et très capable de faire paroli aux longues harangues des héros de l'*Iliade* ». Ma le sue preferenze sono per la *Frascatana*. « Quelle invention! quelle harmonie! quelle excellente plaisanterie musicale! » esclama « je porterai cet opéra en France ».

Da quella « capitale du monde musicien » almeno per la musica vocale, perchè « l'instrumentale a son règne en Lombardie » viene

---

(1) Sarri (Domenico), 1678 ..... Il Fétis non accenna a quest'opera senile di lui « Son rimasto oltremodo mortificato in sentir la conferma del poco o niun grad'mento di S. M. a rispetto della musica della *Partenope*. Il compositore Sarro è stato sempre mai celebrato; gli è vero però che fiorì in tempo vetusto ». Lettera dell'uditore Ulloa, 7 novembre 1739, riferita da Croce, o. c. p. 346.

(2) È il celeberrimo soprano Francesco Bernardi detto il Senesino.

(3) Forse Maria Teresa Baratti o Baratta che nel 1742 (primavera) fu scritturata tra « li migliori cantanti d'Europa sì di musici che di cantarine » al Malvezzi di Bologna per l'*Eumene* di Zanetti (cf. Ricci, *I teatri di Bologna*, pag. 155). Nel 1747 ricorda il Ricci, pag. 401, traendolo dal Barilli, l'aneddoto della fuga della « virtuosa cantatrice Baratti » con un milord inglese.

il De Brosses a Roma, donde furono scritte quasi tutte le lettere, che formano il secondo volume della genialissima sua opera. Qui sempre più abbondante è la materia da spigolare: concerti, oratorî, opere ed anzi un intero capitolo sulla musica.

A Roma il De Brosses frequenta tra le altre case quella del pretendente al trono d' Inghilterra, Giacomo III Stuart. Ivi si dava tutti i venerdì « un concert exquis » e il De Brosses non ne perdeva uno. I due figli di Giacomo III erano appassionatissimi per la musica. Il primogenito, Carlo Edoardo, quello che poi fu sconfitto a Culloden e sposò la principessa di Stolberg (la famosa contessa di Albany), suonava benissimo il violoncello: l'altro, il futuro cardinale d'York, « chante les airs italiens » scrive il De Brosses, « avec une jolie voix d'enfant du meilleur goût ».

Un giorno il De Brosses entrò, mentre suonavano il famoso concerto di Corelli, la *Notte di Natale*, e manifestò rincrescimento di non poterlo sentir tutto. Quando il pezzo fu terminato, il principe di Galles (Carlo Edoardo) ordinò che si ricominciasse dicendo: « Je viens d'ouïr dire à M. De Brosses qu'il serait bien aise de l'entendre tout entier ».

A Santa Cecilia ebbe occasione di sentire « une excellente musique de la composition d'un seigneur Diego, espagnol, qui nous donna le meilleur motet que j'aie entendu de l'année en Italie; surtout les chœurs étaient à enlever ».

Volle comprare il motetto ma « le drôle en demandait cinq cents livres. C'est une misère ici où l'on ne grave ni l'on n'imprime la musique que d'avoir la première copie qui s'en tire ». Sentì pure nella medesima occasione il violinista Pascalini che « fit aussi des miracles dans un concerto. S'il n'est pas le premier violon de l'Italie, c'est au moins celui que j'ai jamais entendu le mieux jouer ».

Quanto al teatro « Dieu merci nous n'en manquons pas ». Ce ne sono quattro aperti contemporaneamente, ma « le bon air n'est pas d'écouter la pièce, mais bien d'aller de loge en loge faire des visites et baguenauder avec les petites dames ».

Ciò non impedì a De Brosses di raccogliere tanta copia di osservazioni da dedicare un'intera lettera che occupa cinquanta pagine di stampa del 2° volume dell'opera sua al seguente argomento « Spectacles et musique ».

* * *

Vediamo di riassumere brevemente questa parte per noi davvero capitale dell'opera del De Brosses. Punto di partenza della lettera, indirizzata a M. De Maleteste, è la vecchia questione intorno alla supremazia della musica italiana. Il De Maleteste, già s'intende, è un ammiratore sfegatato della musica francese: il De Brosses invece si afferma subito eclettico.

I Francesi, egli dice, non possono pronunziarsi sulla musica italiana, fintantochè non l'abbiano sentita in Italia, oltracciò per poter giudicar bene « il faut être parfaitement au fait de la langue et entrer dans le sentiment des paroles », non separare la musica dalla rappresentazione teatrale.

A Parigi sentiamo, aggiunge, « de jolis menuets italiens ou de grands airs chargés de roulades » e, pur rendendo giustizia alla bellezza dell'armonia e del canto sentenziamo che la musica italiana « ne sait que badiner sur des syllabes et qu'elle manque de l'expression qui caractérise le sentiment ». Niente di più falso: eccelle, invece, a tradurre, secondo il genio della lingua, tanto quanto la francese, in modo forte o patetico, i sentimenti. Questi passi semplici e commoventi sono i più gustati in Italia: le cantanti in Francia non li fanno mai sentire, perchè non li capiscono, non li sanno cantare, nè alcuno li gusterebbe « parce que le mérite de ces lambeaux arrachés d'une tragédie consiste dans la justesse de l'expression, que l'on ne peut sentir sans être au fait de ce qui a précédé et de la véritable position de l'acteur ».

Gli è capitato un giorno di trovare dal libraio Pagliarini un « traité des deux musiques, écrit par un français nommé Bonnet » (1), nemicissimo della musica italiana. Ostilità derivante più che altro

(1) È probabilmente « la comparaison de la musique italienne et de la musique française où, en examinant en détail les avantages des spectacles et les mérites des compositeurs des deux nations, on montre *quelles sont les vraies beautés de la musique* de Jean Laurent Le Cerf de la Vieville » stampato a Bruxelles nel 1704 (2ª edizione 1705) e ristampato ripetutamente nell'*Histoire de la musique et de ses effets* di Bourdelot et Bonnet (Amsterdam, sans date, in. 12, 4° vol.).

dall'ignoranza, poichè non sa una parola di italiano, e tenta gabellare per capo d'opera della musica italiana « un certain vieux air prétendu italien, *io provo nel cuore un lieto ardore*, fabriqué en France, à ce que j'estime et répété depuis cinquante ans », facendone pietra di paragone per giudicare il resto.

Il musico Menicuccio, trovato il libro sul tavolino del De Brosses, prese a leggerne qualche pagina e rimase stupefatto « de ce comble de déraison », dando occasione al francese di fargli una piccola dissertazione per correggerlo della antipatia che dimostrava riguardo alla musica francese « malgré le petit séjour qu'il a fait en France ». Difetto comune, aggiunge il De Brosses, a tutti gli italiani che sono tanto infatuati della loro musica « qu'ils n'imaginent pas qu'il soit supportable d'entendre parler d'aucune autre ».

Poco mancò, a questo proposito, che il *Sassone* non venisse per una questione consimile alle mani col De Brosses. Il *Sassone*, più italiano degli italianissimi d'allora, non voleva sentir parlare di Lulli, di Campra, di Destouches, di Lalande. Di Lalande sopratutto che il De Brosses vantava superiore, per musica da chiesa, a tutti gl' italiani viventi. « Là dessus », citiamo il testo preciso del De Brosses « je vis mon homme prêt à suffoquer de colère contre Lalande et ses fauteurs: il tenait déjà du chromatique: et, si la Faustine, sa femme, ne s'était mise entre nous deux, il m'allait harper avec une double croche et m'accabler de diésis ».

Interessanti sono pure i ragguagli che il De Brosses dà in quest'importantissima lettera sull' architettura dei teatri, sulle stagioni teatrali, sulle imprese, sulle orchestre, sui castrati, ecc. Ma son cose in parte già note e troppo andremmo per le lunghe a riassumerle. Contentiamoci di riferire, p. es., questo giudizio sui musici. « Il faut être accoutumés à ces voix de castrats pour les goûter. Le timbre en est aussi clair et perçant que celui des enfants de chœur et beaucoup plus fort; il me parait qu'ils chantent à l'octave au dessus de la voix naturelle de la femme. Leurs voix ont presque toujours quelque chose de sec et d'aigre, bien éloigné de la douceur jeune et moelleuse des voix de femmes: mais elles sont brillantes, légères, pleines d'éclat, très fortes et très étendues. Les voix des femmes italiennes sont aussi d'un pareil genre, légères et flexibles au dernier point: en un mot du même caractère que leur musique ».

Fa poi la rassegna delle voci migliori che abbia sentito in Italia. Di donne la Faustina, la Tesi, la Baratti: di musici Senesino, Lorenzino, Marianini, Appianino, Egizietto, Monticelli, Salimbeni, Porporino « jeune écolier de Porpora, joli comme la plus jolie fille »; il tenore Balbi « la plus haute taille qui se puisse allant aussi haut que Jellyot (1) et fort bon acteur ».

Quanto al buon gusto del canto nessuno può darne idea più giusta della « charmante Vanloo »: la sua voce è poco estesa, ce ne sono di più belle in Italia, ma « personne ne la surpasse dans l'art de la conduire, dans la délicatesse et le goût exquis du chant ».

Nelle opere italiane ci sono arie di tutti i generi destinate ad esprimere le varie immagini che la musica può rappresentare. Ce ne sono « à grand fracas, pleins de musique et d'harmonie pour les voix éclatantes », altre « d'un chant agréable et d'une tournure délicieuse pour les voix fines et sensibles », altre infine « passionés, tendres, touchants, vrais dans l'expression du sentiment de la nature, propres à l'action théatrale et à faire valoir le jeu de l'acteur ».

Le arie della prima specie « à grand effet » sono quasi sempre accompagnate da strumenti a fiato, oboi, trombe e corni: cento strumenti a corde ed a fiato sanno accompagnarle senza coprire la voce. Quelle della seconda, sono madrigali: quelle della terza esprimono solo la passione. In queste il maestro non cerca che di rendere con semplicità e forza insieme il sentimento ed ottiene l'effetto con molto di patetico e di vero. In questa terza categoria il De Brosses mette le arie semplici legate al soggetto in cui eccellono Vinci e Pergolese; le arie che esprimono terrore, alla vista di qualche oggetto spaventoso, come sarebbe quella del *Siroe* (di Latille), « qui me fit dresser les cheveux à la tête, la première fois que je l'entendis ».

Quanto al recitativo il De Brosses ci si avvezza, ma a fatica: da principio lo trova « baroque et monotone ». Se è ben trattato, come qualcuno di quelli di Jomelli, bisogna però riconoscere che per la forza della declamazione e la varietà armoniosa e sublime dell'accompagnamento è oltremodo drammatico « bien au dessus des meilleurs récitatifs français et des plus beaux airs italiens ».

---

(1) Pierre Jéliotte o Jéllyot (1711-1782). Fu per molti anni all'Opera di Parigi. « La beauté de sa voix était incomparable », dice il Fétis.

L'orchestra in Italia è migliore che in Francia: « ces gens-ci ont tout autrement que nous de justesse et de précision »: tant'è vero che si batte il tempo in chiesa, ma non mai all'opera. È poi abilissima nell'accompagnare con molto sentimento delle gradazioni e del chiaroscuro, con grande varietà di strumenti.

Nella sonata di violino a solo il De Brosses trova gli Italiani inferiori ai Francesi: ma nell'esecuzione quelli sono al di sopra. « Le jeu français parait mat et insipide auprès du leur: ce n'est pas que nous n'ayons la main aussi bonne qu'eux sur le manche du violon, c'est la main de l'archet qui nous manque; ils ont mille tournures délicates, mille saillies, en un mot une articulation que nous ne savons pas attraper ».

Gl'intermezzi buffi sono una delizia, purchè la musica sia buona e molto bene eseguita, come il *Maestro di musica* di Scarlatti, la *Serva Padrona* e *Livietta* e *Tracolo* « de mon charmant Pergolese ».

Le « précieuses » non li stimano e canzonano il De Brosses « de mon affolement pour ces farces; mais je persiste dans mon opinion que moins le genre est grave, mieux la musique italienne y réussit. En effet on sent qu'elle respire la gaité et qu'elle y est dans son élément ».

È inutile riassumere il breve cenno sui conservatori napoletani e sui maestri del tempo: notiamo solo l'ammirazione del De Brosses per l'*Artaserse* di Vinci e per il recitativo *Eccomi al fine in libertà del mio dolor* coll'aria: *Pallido il sole* aggiuntavi dal Sassone. Di questo pezzo ebbe copia dal principe Edoardo Stuart e lo tenne prezioso tra le settecento od ottocento arie che fece copiare durante il suo soggiorno in Italia. Di Pergolese sappiamo già quanto il De Brosses fosse ammiratore. « C'est mon acteur d'affection. Ah! le joli génie simple et naturel. On ne peut pas écrire avec plus de facilité, de grâce et de goût. Consolez moi dans mon affliction: j'en ai grand besoin; mon pauvre favori vient de mourir de la poitrine à l'âge de 33 ans. Il est mort au milieu des applaudissements que lui attirait son excellent opéra de l'*Olympiade* (1) qui m'a tant fait de plaisir ».

---

(1) Il giudizio del De Brosses differisce da quello comunemente seguìto. Cfr. Fétis, Riemann, etc.

Alla lunga dissertazione sulla musica di teatro, aggiunge il De Brosses alcune righe sulla musica di chiesa, ricordando la funzione sentita a Santa Cecilia, « où un Espagnol (Diego?) donna un motet de sa composition le plus beau que j'ai ouï en Italie » ed un'altra bellissima datasi a Capo d'anno al Gesù. Non saprebbe dire quali siano attualmente i migliori compositori del genere. « Quant à Carissimi, dont vous me faites mention, pour Dieu? gardez vous d'en parler ici, sous peine d'être regardé comme un chapeau pointu: il y a longtemps que ceux qui lui ont succédé sont passés de mode ». Ha sentito magnificare a Venezia « les psaumes en langue vulgaire d'un nommé (*sic*) Benedetto Marcello: ils sont à trois et quatre voix, à basse continue, sans symphonie. Ce que j'en ai ouï m'a paru savant, mais triste et dénué de chant ».

Prima di lasciare la piacevole compagnia dell'arguto De Brosses, fermiamoci ancora un momento con lui a Milano a sentire un'opera di Leo. A sentire, se fosse possibile, perchè il chiasso della platea è tale che è impresa difficile. La pagina è spiritosa, se non tutta vera e val la spesa che la citiamo: « Ce n'est point assez que chacun y fasse la conversation en criant du plus haut de sa tête et qu'on applaudisse avec de grands hurlements non les chants, mais les chanteurs dès qu'ils paraissent et tout le temps qu'ils chantent et cela sans les écouter. Messieurs du parterre ont, en outre, de longs bâtons refendus dont ils frappent tant qu'ils peuvent sur les bancs par forme d'admiration. Ils ont des correspondants dans les cinquièmes loges qui, à ce signal, lancent à millions des feuilles contenant un *sonetto* imprimé à la louange de la signora ou du virtuoso qui vient de chanter. Chacun s'élance à mi-corps des loges pour en attraper. Le parterre bondit et la scène finit par un *ah!* général comme au feu de la Saint Jean ». Vi cantava Salimbeni.

A Torino finalmente ricordiamo ancora il concerto datogli dal marchese Senneterre, ambasciatore di Francia, ove sente ancora « de ces charmants airs italiens, dont on ne veut point d'autres en paradis », sente il violoncellista Lanzetti, i due Besozzi l'uno oboe, l'altro fagotto « qui eurent ensemble de petites conversations musicales dont il fallait pâmer d'aise ». Sente ancora in casa del conte della Rocca Ezechiello « l'un des bons châtrés d'Italie », e non senza stento Somis che suonò un concerto « a posta pour moi et fit une sottise: je serais

parti persuadé qu'il était de la première force, au lieu que, quoique bon violon, je le trouvais inférieur aux Tartini, Veracini, Pasqualini, San Martini et quelques autres encore ».

E con questa impressione lasciò l'Italia.

***

Un altro magistrato francese, oltre il De Brosses, ci ha tramandato, con minore profondità d'osservazione, con minore arguzia, ma pure assai piacevolmente, i suoi ricordi di un viaggio in Italia compiuto dieci anni dopo quello del De Brosses. È il marchese d'Orbessan (1709-1801) presidente « à mortier » del Parlamento di Tolosa, che, fu tra noi nel 1749-50, quando la pace d'Aquisgrana allora conchiusa, assicurando alla penisola un lungo periodo di pace, contribuì a farvi fiorire tra le altre arti la musica.

Sentiamo adunque anche il d'Orbessan (1).

Partito da Tolosa il 7 Ottobre 1749, il d'Orbessan entrò in Italia dalla riviera Ligure. Le sue prime impressioni teatrali sono quindi genovesi. In questa città al teatro Sant'Agostino assiste ad una commedia « ornée de divertissements », una specie di opera buffa, e loda « la symphonie de l'orchestre plus brillante que de coutume ». Così per sentito dire, probabilmente, loda le altre « salles de spectacle » di Genova ed in particolare il teatro del Falcone « dont la distribution est bien entendue. Les ornements y sont répandus avec goût, chaque spectateur pouvant y voir commodément sans être à charge à son voisin ».

A Genova con i compagni di viaggio — di rado si viaggiava soli in quei tempi — il d'Orbessan si aggrega al seguito della Duchessa di Parma, Luisa Elisabetta di Francia, figlia di Luigi XV, che si recava a prender possesso del ducato accordato a suo marito Filippo di Borbone dal recente trattato d'Aquisgrana. A Piacenza « nous allâmes à l'opéra, où on representait la *Serva Padrona* de Pergolesi,

(1) Il *Voyage d'Italie* è contenuto nella II parte del tomo I dei *Mélanges historiques, critiques, de physique, de littérature et de poësie* del D'Orbessan. A Toulouse aux dépens de Birosse, 1768.

chef d'œuvre de musique dans son genre: la Perticci (1) célèbre cantatrice exécuta parfaitement son rôle ».

Specialità del d'Orbessan è la descrizione delle « salles de spectacle ». Quindi segue una lunga descrizione del teatro, meno grande di quello di Sant'Agostino a Genova, ma contenente 125 palchi più brillanti e più ornati di quelli di Genova e molto più illuminato perchè « chaque feuille des coulisses était éclairée de seize lampes à huile de trois mêches, ce qui rendait la lumière et plus vive et plus égale ». Nota poi « les symphonistes rangés devant un pupitre isolé à deux faces ainsi qu'à Gênes et dans le reste de l'Italie sans maître de musique qui les dirige »; hanno però molta precisione nell'esecuzione.

A Piacenza il d'Orbessan, invitato da M. de Lacombe, intendente della guardaroba del principe, assiste anche ad un concerto. Tutte le signore di Piacenza vi assistevano e d'Orbessan ne nota l'eleganza delle vesti, l'« enbonpoint », ma gli paiono meno serie delle genovesi. La musica del concerto era eccellente: vi furono molto applauditi « les deux frères, Ferrari et Marianna (?) ».

Di Parma ricorda la rappresentazione di due opere buffe l'*Orazio* e lo *Scolaro alla moda* (2), ma si ferma con maggiore lusso di particolari a descrivere il teatro Farnese, descrizione, che possiamo senz'altro tralasciare di riassumere, perchè si trova in qualunque guida. Di Reggio, ove giungeva il 1° dicembre, in *avvento* cioè, non può dar ragguagli teatrali, ma di musica sacra. Sente in Duomo una messa « d'une exécution brillante » e vi ammira la bella voce del cantante « Reggino qui réunissoit à la plus grande légèreté le goût et l'expression ».

« Excellente musique » è una frase che ricorre un po' troppo nelle lettere del d'Orbessan: a Bologna, a Loreto, a Roma assiste a molte funzioni di chiesa e sempre la frase stereotipata ricompare a dar conto delle sue impressioni. Rileviamo ad ogni modo il ricordo che fa del famoso violoncellista romano Constanzi, di cui ammira « les talents et la précision » e come lo colpiscano a Roma e particolarmente a

---

(1) È forse la Caterina Pertici, che cantò a Parma al Teatro Ducale nel 1747 nel melodramma giocoso *La commedia in commedia.*

(2) Mancano nel Ferrari, *Spettacoli drammatico-musicali e coreografici in Parma dal 1628 al 1883.* Parma, Battei, 1884.

Napoli le esecuzioni a parecchi cori, collocati su diverse tribune. Cinque ne ebbe a sentire alla funzione delle Quarant'ore a S. Filippo Neri a Napoli.

A Napoli è meravigliato della bellezza del San Carlo, della numerosa orchestra (ottanta strumenti) e nota che per quel solo carnevale l'impresa è costata centosessanta mila lire. Monticelli (1) riceve per soli due mesi da quattordici a quindici mila zecchini (?) e canta nel *Demofoonte* di Metastasio con musica del Sassone. Ricca è la messa in scena, ma i balletti sono eseguiti « par des danseurs détéstables ».

Dei teatri di Firenze e di Venezia il d'Orbessan dice cose note: rileviamo quindi solo più ciò che si riferisce a Torino. In questa città assistette il 12 Giugno alla messa del Re ed ammirò la pregiata cappella che contava « les plus belles voix et les plus fameux joueurs d'instruments de l'Europe », ed eseguiva musica che « tient le milieu entre la musique italienne et la française » (2). Descritto il teatro Regio, ricorda avervi sentito la *Vittoria d'Imeneo* di Galuppi (3) con la Astrua, Cafarelli. La prima veniva da Berlino e le davano 20000 lire (?) per poche rappresentazioni. I cori erano numerosi, le danze perfettamente composte od eseguite, l'orchestra formata coi migliori soggetti, come Veracini, i Somis, i Besozzi, Lancetti, ecc.

Con Madame du Bocage, ecco ci si presenta la prima viaggiatrice, utile alle nostre ricerche. Mentre la *Colombiade ou la foi portée au Nouveau Monde*, poema epico che valse all'autrice molti onori e tra gli altri un ritratto coll'iscrizione: *Forma Venus, arte Minerva*, è oggi affatto dimenticata, della Du Bocage che visitò l'Italia dalla primavera del 1757 all'estate del 1758, si leggono ancora molto volentieri le spiritose *lettres sur l'Italie* (4).

(1) Monticelli Angelo Maria (1715-1764). Cfr. Fétis e Croce, *I teatri di Napoli*, p. 431. Erano compagni del Manticelli nella stagione 1749-1750 il secondo soprano Giuseppe Sidoti, il tenore Babbi e la moglie ed altri minori.

(2) Cfr. E. Gerspach, *Una lettera inedita del filosofo Condillac sulla cantante Caterina Gabrielli*, in *Archivio Storico Italiano*, 1898, fasc. 3.

(3) La poesia era del Bartoli e d'occasione per le nozze di Vittorio Amedeo, duca di Savoia con Maria Antonia, infante di Spagna.

(4) *Recueil des œuvres de Mme Du B.* A Lyon chez les frères Perisse, 1774. Il viaggio è nel tomo III.

Lasciamo pure da parte i soliti cenni sugli ospizi veneziani ed i loro concerti serafici o le indicazioni sommarie sul teatro in costruzione a Bologna (il Comunale) (1) e sull'opera buffa a Firenze ed affrettiamoci colla Du Bocage a Napoli, « le pays des cantatrices ».

Ad una monacazione, scrive la spiritosa francese, « j'eus le plaisir d'entendre Caffarelli, coriphée de deux tribunes de musique. Ces chœurs de voix, placés à droite et à gauche des autels les mieux illuminés donnent l'image des symphonies célestes ». Nè c'è da stupire: Napoli non è forse le « centre de la bonne musique »? Di fatti di rimpetto al suo alloggio ha « un séminaire d'enfants destinés à n'en jamais produire » e tutto il quartiere risuona ad ogni ora dei loro concerti.

Apertosi il carnevale, la Du Bocage, che fino allora s'era contentata delle opere buffe, potè assistere quasi ogni sera nel palco dell'ambasciatore di Francia all'Opera seria. Le dà noia l'uso delle visite in palco. « Chacun reçoit ses visites, écoute les spectateurs qui l'entretiennent et guère les acteurs. Moi qui ai besoin de beaucoup d'attention pour suivre les paroles, je ferais volontiers trêve à la conversation: mais la politesse demande que pour répondre à celles dont on m'honore je renonce aux charmes de la mélodie ». Alla pantomima invece silenzio perfetto. Guai quelli che si son perpetuati nei teatri a palchi. La cronistoria del nostro Regio informi!

La Du Bocage prestava però qualche maggior attenzione dei suoi compagni di palco e visitatori. Ne son prova le osservazioni in cui esce: « Pourquoi les drames de Métastase », ella scrive (p. 333) « bien, composés, souvent très intéressants à lire, cessent-ils de l'être en musique? Serait-ce parce que chaque compositeur en retranche à son gré et oblige le poëte pour se prêter à l'harmonie de trop couper ses couplets? L'expression des passions y manquerait-elle de la mesure nécessaire pour attendrir? ou des tragédies-chantées ne pourraient-elles arracher les larmes? ».

A Roma nel carnevale del 1758 ci furono due opere buffe ma una sola seria a causa della malattia del Papa. Nelle opere buffe, di cui tace purtroppo il titolo, la Du Bocage sentì Batistini « le joli Batistini qui, déguisé en soubrette, avoit tant de grâce dans son air

(1) Fu inaugurato il 14 maggio 1763.

et dans ses attitudes que le Cardinal Vicaire chargé de l'inspection des acteurs lui défendit de jouer sans gants (sic) et de raccourcir ses jupes ». Nella settimana santa si commosse al *Miserere* d'Allegri.

Assai curiosi sono pure i ragguagli che la scrittrice ci dà dello spettacolo di fiera a Reggio. « La beauté de l'opéra attire un grand concours » essa scrive il 10 maggio 1758, « les ballets conduits par Pitrot sont superbes; j'en viens de voir un chinois composé de cinq ou six fois autant de figures et de chars qu'un ballet chinois admiré à Paris ». Domanda come mai in una città relativamente piccola si possano far tante spese. Gli impresari, le si risponde, perdono in sei settimane 60000 e più lire sull'opera, ma ne guadagnano oltre 100 mila sui giocatori, attratti dalla magnificenza dello spettacolo. A Parma, oltre ad ammirare Manzoli e la Gabrielli (1) che « doués des grâces de la figure, de la voix et de la déclamation » sono l'ornamento di quel teatro e a ricordare il teatro di corte di Colorno « bien décoré et plus grand de celui de Versailles » rende omaggio al genio musicale dell'infante Isabella (2), sotto le cui dita « le violon enchante ».

(*Continua*).

G. Roberti.

---

(1) Cfr. Giulio Roberti, *La cappella regia di Torino* (1515-1870).

(2) Sposò il 6 ottobre 1760 l'arciduca Giuseppe d'Absburgo, poi Giuseppe II e morì tre anni dopo.

Les Maîtres musiciens de la Renaissance française. (1)

II.

Dopo il breve cenno che dedicammo, lo scorso giugno, alla splendida opera con cui M. Henry Expert illustra la musica francese del Rinascimento, nuovi volumi sono venuti ad accrescerne il valore e l'importanza, mirando a mettere in piena vista ogni manifestazione del sentimento e delle dottrine che informavano in Francia l'arte del cinquecento.

Nella *Livraison* undecima della raccolta abbiamo il primo fascicolo del

DODECACORDE
CONTENANT DOUZE
PSEAUMES DE DAVID, MIS EN
MUSIQUE SELON LES DOUZE MODES,
approuvez des meilleurs Autheurs anciens & modernes
à 2. 3. 4. 5. 6. & 7. voix.
Par Claud. le Jeune, *Compositeur de la Musique de la chambre du Roy.*
A La ROCHELLE
Par HIEROSME HAULTIN,
M. D. XCVIII

(1) Éditions publiées par M. Henry Expert. Paris, 1900, Alphonse Leduc.

Sono i Salmi:

CXXXVIII, del primo modo autentico, parole di Clément Marot;
XXXV, del secondo modo plagale, parole di Théodore de Bèze; e
XLV, del terzo modo autentico, parole di Clément Marot.

Claude, o Claudin, Le Jeune, nato a Valenciennes verso il 1540, morto in sulla fine del secolo o nei primordî del seicento (1), fu compositore di grande fama e molto gustato ai suoi giorni. Secondo il Fétis, a torto lo giudicava il Burney pensando che « cet artiste a « été plutôt un musicien savant et laborieux qu'un homme de génie ». « C'est précisément le contraire qui est vrai », osserva il Fétis, ed aggiunge che Claudin ebbe « plus d'instinct que de savoir ». Noi lo apprezzeremo allo stesso titolo dei suoi contemporanei, che scrissero:

Celuy qui sans s'emerveiller
Peut ouir ces douces merveilles
Il le faudroit essoreiller
Puis qu'il n'a que faire d'oreilles.

Il Dodecacorde fu il lavoro migliore e più corretto di Claude Le Jeune. Di lui però si occupa ancora M. Expert pubblicando nella *Livraison* successiva il primo fascicolo dell'opera

LE PRINTEMPS
DE CLAUD. LE JEUNE
NATIF DE VALENTIENNE,
Compositeur de la Musique de la chambre du Roy
A DEUX. 3. 4. 5. 6. 7. et 8. PARTIES
A PARIS
Par la Veufve **R. Ballard,** & son Fils **Pierre Ballard**
Imprimeur en Musique du Roy, demeurans rue S. Jehan
de Beauvais a l'Enseigne du mont Parnasse.
M. DCIII.

Avec privilege de sa Majesté.

(1) Riemann dice, ignoro su qual fondamento, che Claude Le Jeune nacque verso il 1530 e morì a Parigi il 23 settembre 1564.

In essa è notevole la ripresa del tentativo, già iniziato, come vedemmo nell'articolo precedente, qualche anno prima da Jacques Mauduit, di applicare la ritmica greca all'arte nuova che andava svolgendosi secondo altri concetti. Suggerì certo al Le Jeune la composizione di questa *musique mesurée* lo stesso collaboratore del Mauduit, il De Baïf, che fornì per *Le Printemps* i versi adattati sulla prosodia antica. Ne presento saggio.

O Rôze reyne des fleurs.

Rechant.

Chant.

O Rô - - - ze rey - - ne dés fleurs,

Quand ie te voy, quand ie te sens, en a-mour fin tu me con - fs.

Cé-te bou-che plei-ne tou - iours et d'o-deur rar' et de dou - ceur,

Et de son ris, et de son chant, et de son de - vis si plai - zant,

Et de son bai-zér a - dou-cit tou-te l'ai - greur que l'a-mour fait.

Reprise à 5.

O Rô - - - ze, rey - ne dés . . . . fleurs

Quand ie te voy, quand ie te sens, en a - mour fin tu me con - fis.

A completare la conoscenza della cultura musicale che si spiegò negli inizî dell'arte moderna, M. Henry Expert, indefesso nel còmpito assuntosi, richiama pure l'attenzione degli studiosi sulle teoriche

d'allora principiando la raccolta speciale: *Les Théoriciens de la Musique au temps de la Renaissance; Éditions publiées par M. Henry Expert, Sur les Manuscrits les plus authentiques et les meilleurs Imprimés des XVe & XVIe siècles, avec Notations et Textes originaux, Traductions françaises, Transcriptions en Notation moderne, Variantes, etc.; Paris, A. Leduc*, MDCCCC. Il primo volume di essa riproduce la

NOUVELLE

INSTRUCTION FAMILIERE,

en laquelle sont contenus les difficultés de la Musique, avecques le nombre des concordances, & accords: ensemble la manière d'en user, tant à deux, à trois, à quatre, qu'à cinq parties: nouvellement composée par Michel de Menehou, maistre des enfans de Chœur de l'Eglise sainct Maur des fossez, lez Paris.

1558.

A PARIS.

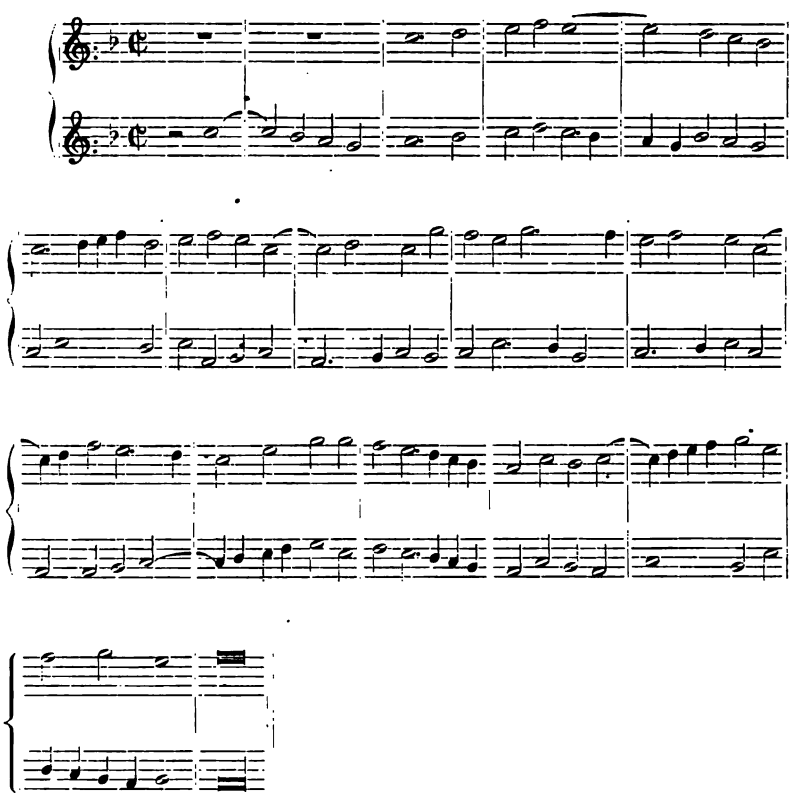
De l'imprimerie de Nicolas du Chemin, à l'enseigne du Gryphon d'argent, rue Sainct Jean de Latran.

Avec privilege du Roy, pour dix ans.

L'opera del Menehou interessa anche oggigiorno perchè spiega con molta chiarezza la bizzarra notazione del cinquecento in cui ci sono da interpretare le varie combinazioni del modo (*mœuf*), del tempo e delle prolazioni, perfetti ed imperfetti, in tutte le loro irregolarità. Il Cap. IX, *Des trois sortes de poinctz, c'est assavoir de Division, de Perfection et d'Addition*, e il X, *Des proportions et de leurs signes*, coi due seguenti che lo dilucidano, presentano nozioni sicure e precise per la lettura, sempre difficile, della musica dell'epoca. Le regole per formare gli accordi a tre, a quattro ed a cinque parti, riassumono con molta semplicità, direi quasi ingenuità, la dottrina che allora si accettava per praticare il contrappunto. Ai Cap. XXIV e XXV l'autore tratta delle cadenze irregolari e di *autres fort douces et harmonieuses*, ciocchè fa notare al Fétis che Michel de Menehou *est le premier qui a parlé de cadences parfaites et imparfaites.* Chiudono il piccolo trattato tre canoni in Diatesseron, in Diapente e in Diapason, coll'avvertenza: « Il y a autres Canons auxquels il

« gist grande difficulté, pour raison que l'on ne donne à cognoistre « la maniere de les trouver, cela pareillement se fait à plaisir, pour « donner à penser, non seulement aux ieunes: mais aussi à ceux « lesquels sont usités de long temps en la Musique: comme pourras « voir par l'exemple du Canon quatriesme ». Lo riporto.

Canon en un mesme ton: mais au rebours du chant



Il volume termina con una canzone a 4 voci di Michel de Menehou, « *Le souvenir de madame iolie* ».

Mi piace notare che l'*Extraict du privilege du Roy* all'editore Nicolas du Chemin, in data 13 marzo 1554, rivela indubbiamente l'origine di una forma di danza che dall'Italia si diffuse, preferita fra tutte, in ogni paese d'Europa. Vi colgo infatti il processo di trasfor-

mazione della parola *Padovana*, che finì col perdere una sillaba passando per l'adattamento francese *Padvane*.

Al trattato del Menehou seguiranno, nella lingua originale, colla traduzione francese dei testi latini ed italiani, le seguenti ristampe: *Practica Musicae* Franchini Gafori (1896); *Enchiridion Musices* Nicolai Wollici (1521); *Toscanello in Musica* di Pietro Aron (1529); *Tractato di Musica* di Giovanni Spataro (1531); Glareani *Dodecachordon* (1547); *Compendium Musices descriptum ab* Adriano Petit Coclico (1552); *Pratica Musica* Hermanni Finckii (1556); *Institution musicale de* Claude Martin (1556); *Rudiments de musique practique reduits en deux briefs traictez par* Maximilian Guilliaud (1554); *Traité de la Musique pratique ..... extraict de plusieurs auteurs latins et mis en langue française par* Jean Yssandon (1582); *Instruction de Musique par* C. de Blockland (1581); *Le droict chemin de musique, composé par* Loys Bourgeois (1550), ed altre opere di Gaforio, di Tinctoris, di Zarlino, di Nicola Vicentino. di Lusitano, di Frosch, ecc.

In tal modo sarà messo alla portata degli studiosi quel materiale, preziosissimo per la storia e per la scienza, che ora giace sotto una custodia troppo gelosa nelle pubbliche biblioteche, visibile solo a qualche privilegiato.

Ma altro pensiero preoccupò l'Expert nelle sue attente ricerche sulla musica del passato, quello cioè di allestire l'inventario dell'arte musicale franco-fiamminga dei secoli XV e XVI. A ciò provvide colla **Bibliographie Thématique** (Paris, A. Leduc, 1900), nella quale i singoli fascicoli, concernenti l'insieme di un'opera o di una raccolta, presentano:

1° le riproduzioni in *fac-simile* del titolo e di alcune pagine del testo;

2° un indice alfabetico e un indice per materia delle composizioni incluse nel libro esaminato;

3° le tavole Tematiche necessarie a dare per ogni pezzo la frase iniziale delle voci nella notazione originale;

4° un breve cenno bibliografico.

L'utilità d'una simile pubblicazione salta agli occhi senza ch'io spenda parole per farla rilevare: ho in mano i fascicoli che riguardano le *Trente et une chansons musicales* dell'Attaingnant (1529)

e le *Trente et sept chansons musicales* dello stesso (1528-1530?), nelle quali non saprei se più lodare la precisione perfetta dei dati bibliografici o la ricchezza delle illustrazioni che li corredano.

I fascicoli I-XI sono destinati alle edizioni, ormai così rarissime, dell'Attaingnant; gli altri (XIII-XV) riguardano la musica di Guillaume Costeley.

Allo scopo di rendere pratica ed accessihile a tutti la musica del cinquecento, M. Henry Expert attende pure all'**Anthologie Chorale**, *Supplément aux Maîtres Musiciens de la Renaissance Française; Édition avec clefs usuelles et transpositions à l'usage des chœurs modernes* (Paris, A. Leduc, 1900).

Questa raccolta, destinata nel modo più efficace a diffondere la cognizione ed il gusto di un'arte in cui splende la genialità dell'invenzione nella semplicità dei mezzi, è divisa in cinque serie. Eccone la disposizione:

I. Cl. Goudimel, *Psautier de 1565*, à 4 voix mixtes (contrepoint syllabique), N^i 1-49; *Les Commandements de Dieu*, N° 50; *Le Cantique de Siméon*, N° 51;

Cl. Goudimel, *Psautier de 1580*, à 4 voix mixtes (contrepoint fleuri), N^i 52-86; *Les Commandements de Dieu*, N° 87; *Le Cantique de Siméon*, N. 88;

Cl. Le Jeune, *Psautier* à 4 et à 5 voix mixtes, N^i 89-135; *Les Commandements de Dieu*, N° 136;

Cl. Goudimel, « *Par le désert de mes peines* », N° 137;

G. Costeley, *Chapitre de Jérémie*, N° 138; *Des lamentations de Jérémie*, N° 139; *Proverbes de Salomon*, N° 140; « *J'ayme mon Dieu* », N° 141;

II. **Musica sacra** (testo latino) di Clemens non papa, Philibert Jambe de Fer, J. Mauduit, Claudin de Sermizy, J. Mouton, Ph. Deslouges e Gombert, N^i 142-151;

III. **Musica profana** (testo francese) di Orl. de Lassus, G. Costeley, Janequin, Claudin de Sermizy, Lupi, Claude Le Jeune e De la Rue, N^i 152-183;

IV. **Musica profana** (testo italiano) di Marenzio (dall'edizione francese del 1598), N^i 184-204;

V. **Musique mesurée à l'antique** (testo francese o latino) di Cl. Le Jeune e di J. Mauduit, N^i 205-216; seguono Tri-

TONIUS, SENFL, HOFHAIMER, Musiques à 4 voix mixtes pour les XIX mètres d'*Horace*.

Quest'ultima serie continuerà colle composizioni di Goudimel sulle odi di Orazio, di Olthovius sulle parafrasi latine dei salmi di Buchanan, di Claude le Jeune sui salmi e i versi profani di J. A. de Baïf e di Agrippa d'Aubigné, e con altri pezzi di varî autori sui principali metri della poesia greco-latina.

Tali sono i lavori ai quali attende colla intelligenza di erudito profondo e passionato M. Henry Expert. Noi applaudiamo di tutto cuore alla sua sorprendente attività, che ci discopre in piena luce l'epoca che fu madre della musica moderna e che resta sempre maestra per le innovazioni a venire.

Senza posare confronti, che riescirebbero troppo dolorosi, notiamo che il *Ministère des Beaux-Arts* incoraggia l'opera dell' Expert. E ben a ragione, perchè un paese, in cui è possibile una pubblicazione di tale importanza, lascia presagire un indirizzo dell'arte sua alle manifestazioni più feconde e più geniali. « *Torniamo all'antico* », disse un grande maestro italiano, ma per l'Italia sta solo il desiderio che non sia troppo lontano il tempo in cui questo consiglio, compreso ed accettato nel suo vero senso, ci risollevi memori delle antiche glorie.

Bassano, settembre 1900.

D.r OSCAR CHILESOTTI.

Libretti del Goldoni e d'altri.

(A proposito di una recente pubblicazione di C. Musatti).

« Le opere comiche del Goldoni — scrisse nella sua celebre *Storia della poesia e dell'eloquenza* Federico Bouterwek — non sono tanto conosciute come le sue commedie regolari. L'invenzione è in verità triviale nel maggior numero d'esse. Ma la musica potè darvi quella vita estetica di cui son ben suscettibili » (1). Ed è giudizio che calza ora come al tempo in cui il filosofo tedesco lo dettava, cioè la bellezza di un secolo fa; mentre solo un criterio di soverchio indulgente poteva ispirare a un critico de' nostri giorni queste parole: « Le commedie liriche di Goldoni si contengono in sei volumi, e *credo che ben recitate sarebbero ancor bene accolte, comecchè senza musica:* chè la vera scintilla del genio non si smentisce giammai » (2). Ipotesi strana questa, che si recitino oggi i libretti del Goldoni, mentre dalle sue stesse commedie non resta alla scena che un numero ristrettissimo!

Ma certo è che i drammi per musica vanno studiati. La storia delle nostre lettere dovrebbe tenerne conto anche se il Goldoni non avesse composto altro. Li aveva in poca stima egli stesso, è giusto, e non ne fa mistero. « Quando scrivo per musica, dice in

---

(1) *Geschichte der Poesie und Beredsamkeit seit dem Ende des dreizehnten Jahrhunderts.* Von Friedrich Bouterwek. Göttingen, 1802. Sul Goldoni, II, 477 segg.

(2) *Il melodramma in Italia dal 1600 sino ai nostri giorni* di Pietro Raffaelli, p. 34. Firenze, 1881.

una sua lettera, l'ultimo a cui pensi sono io medesimo » (1). Pensava invece agli artisti, al maestro, agli uditori e... il libretto era bell'e finito in quattro giorni! (2). Ecco il perchè in queste sue opere minori e minime *la scintilla del genio*, a dire il vero, non si scorge. Vi si scorge bensì assai spesso brio comico e vi fa capolino di frequente una satira arguta di consuetudini e di ceti. Più d'una merita d'essere strappata all'oblio. Il lettore ordinario n'avrà diletto e lo studioso potrà spendervi intorno qualche buona osservazione. Nè sarà vana impresa uno studio complessivo di tutta la produzione melodrammatica del Goldoni e dei rapporti suoi per questo riguardo con le opere dello stesso genere nel settecento.

I drammi musicali del Goldoni, di cui s'ha notizia, sono (compresi gl'intermezzi) ben 67! E quasi il numero ingente non bastasse, poeti lirici noti ed ignoti svaligiarono il suo teatro regolare per trarne argomenti e scene. Seguivano del resto l'esempio dato dall'autore stesso che trasformò in libretti per musica le due *Pamele* (*La buona figliuola*, *La buona figliuola maritata*), *La castalda* (*Il povero superbo*) e *La donna di governo*.

Da altre 18 commedie goldoniane si cavarono melodrammi, e fra i riduttori figura il nome di Lorenzo Da Ponte (*Il burbero di buon cuore*) e frequentissimo quello di Giuseppe Foppa, che fu pure uno degli imitatori del Gozzi, e parve al Klein da preferirsi a tutti gli altri. La massima fortuna tra queste commedie musicate l'ebbero, e il soggetto vi si prestava, la *Vedova scaltra* e la *Locandiera*. Sei maestri gareggiarono nel comporre la prima, e cinque rivestirono di note musicali l'altra.

Desumo tutte queste notizie da una diligente monografia di Cesare Musatti, erudito cultore di memorie venete e ben noto agli studî gol-

---

(1) *Fogli sparsi del Goldoni*, raccolti da A. G. Spinelli, p. 38. Milano, 1885. (Dedica della *Statira*).

(2) *Lettere di Carlo Goldoni, con proemio e note* di Ernesto Masi, pp. 166. 167. Bologna, 1880. A chi lo rimproverava d'aver interrotto il suo viaggio da Venezia a Parigi per comporre un libretto in Bologna, che gli sarebbe costato due mesi di lavoro, egli obiettava: «... si persuadano che per iscrivere un dramma buffo non mi abbisognano due mesi, ma quattro giorni » (Lettera del 24 luglio 1762 a Gabriele Cornet).

doniani. Il lavoro venuto a luce nell'*Ateneo Veneto* del 1898 ora si ristampa con molte aggiunte (1).

La nuova edizione impostasi all'autore anche dalle molte richieste di studiosi prova tanto l'utilità dell'opera quanto il bisogno che sempre divien più forte di mettere le ricerche intorno al drammaturgo veneto su basi solide e il non voler muover passo ormai senza sicuri dati bibliografici, chè di chiacchiere vuote sul Goldoni ce n'è state assai più del necessario.

Ma per quanto grande l'accuratezza e per vaste che siano le cognizioni del compilatore, opere bibliografiche sono di necessità imperfette. Basta a provarlo, per restare nel campo di questi studî, la pur mille volte benefica *Bibliografia* dello Spinelli. Chi poi si metta a frugare nel farraginoso repertorio melodrammatico del secolo scorso e di questo, si caccia in un ginepraio nel quale è impresa addirittura disperata metter ordine. Il libretto non reca sempre il nome dell'autore, o chi n'ha assunto la paternità non è che un plagiario. Più titoli differenti nascondono talvolta lo stesso dramma. Un solo soggetto viene rimaneggiato da una caterva di poeti e ancor più frequente è l'uso che molti compositori mettano in musica lo stesso testo. A non parlare poi degli arbitrî dei musici e delle virtuose che cambiano, ommettono e aggiungono a lor genio. Abusi questi agevolati dall'assenza totale di leggi sulla proprietà letteraria o dal nessun prestigio che godevano là dove fossero in vigore.

Al prezioso opuscolo del Musatti, credo, parecchio ancora potrà aggiungersi, crescendo così la curiosa filiazione delle commedie goldoniane, che ne mostra sempre meglio l'immensa popolarità. L'autore stesso avverte, per esempio, di non aver preso in considerazione i rifacimenti che di lavori del Goldoni diedero alcuni poeti melodrammatici napoletani della seconda metà del secolo XVIII (2) perchè, a suo avviso, *specie nei personaggi buffi, i loro lavori offrono così proprio e particolare carattere, da doversi ritenere esclusivamente produzioni del teatro napoletano.* Ma questo mi pare scrupolo soverchio.

---

(1) *Drami musicali di Carlo Goldoni e d'altri tratti dalle sue commedie.* Nota del dott. Cesare Musatti. Seconda edizione, p. 12. Bassano, Pozzato, 1900.

(2) Benedetto Croce, *I teatri di Napoli*, p. 515. Napoli, 1891.

Augurando che il Musatti, dopo la lusinghiera accoglienza fatta a questo suo utilissimo saggio, renda presto di pubblica ragione anche una sua preziosa bibliografia che abbraccerà tutto il teatro lirico del Goldoni (e son lieto di darne la buona novella anche a costo di commettere un'indiscrezione!), riproduco qui, tanto da terminare questa relazione con qualche non inutile pietruzza, un paio di postille da me fatte in margine alla sua monografia.

Ai sette libretti tratti dalla *Locandiera*, che il Musatti ricorda, convien aggiungere questo:

La | *Locandiera* | *dramma giocoso* | *per* | *musica* | *cavato da una comme-* | *-dia dell'avvocato* | *Signor Carlo Goldoni* | *da* | *Domenico Poggi* | *dedicato* | *al* | *Bel sesso* |

Donne belle, proteggete
Questi versi e queste rime
Se non son come volete
Perdonate. Son le prime.

Da rappresentarsi | *ne'* | *teatri privilegiati* | *di* | *Vienna* | *la primavera dell'anno* | *1773.* | *Presso Giuseppe Kurtzböck*, | *Stampatore* | sic | *orient. di S. M. Imp. R. A.* (1).

La musica era di Antonio Salieri, il poco avventurato rivale del Mozart.

Sul *retro* del frontispizio l'autore presenta i caratteri del suo dramma in questo bizzarro sonetto:

Vi presento Signori una Ragazza
Etrusca di nazione, e Locandiera
Che ha spirto sollevato, ed ha maniera
Rara per lusingar, Ma non è pazza (*Mirandolina Locandiera*).

---

(1) Lo stesso libretto si ristampò nel 1782 con frontespizio lievemente modificato. Manca la quartina di dedica, ma c'è il nome del compositore, *in attual servizio de (sic) S. M. l'Imperat. e Maestro de (sic) Teatri imperiali* e l'avvertenza: *I libri si possono avere appresso il maestro delle logge. Il maestro delle logge*, per chi non lo sapesse, era la maschera addetta al servizio dei palchi! E dire che allora la nostra lingua a Vienna era ancora in auge! Ambedue i libretti si trovano alla biblioteca civica di Vienna *sub 26512 A* e *15055 A*.

Un Cavagliere (*sic*) strano, che strapazza
Il sesso Feminin con brusca cera;
Ma quando in Esso Amor alza Bandiera
Resta sconfitto, e quasi quasi impazza (*Il Cavaglier di Ripafratta*).

Un Conte Ricco tutto splendidezza (*Il conte d'Albafiorita*).
Un povero Geloso, che singhiozza (*Fabrizio Cameriere della Locanda*).
Una servetta tutta Compitezza (*Lena serva*).

Un ridicol Marchese, che si strozza.
Da tanto predicar la sua grandezza;
Ma che colla miseria sempre cozza (*Il Marchese di Forlipopoli*).

È da supporre che la sempre fortunata *Locandiera* si nasconda anche in altri tre libretti, a me noti solo dal titolo:

La locandiera di spirito, commedia per musica. Napoli, 1768, in-12°.

La bella Locandiera, dramma giocoso; in tre atti v., mus. di varî autori. *La belle Hôtesse*, opera bouffon, 3 a. pr. L. P. Couret. 1793. (Cfr. Catalogo Soleinne, IV, p. 139, 1793. N° 1766).

L'albergatrice scaltra, farsa per musica di G. Cordella, rappresentata nel teatro San Carlo, 1807.

Nè è ipotesi improbabile che proprio dall'omonima commedia del Goldoni derivi:

Grazioli F., *Il raggiratore*, commedia per musica, rappresentata nel teatro nuovo di Napoli, 1812.

Ma la fortuna delle commedie del Goldoni nel teatro lirico passò anche l'Alpi. Il 17 luglio 1772 s'eseguì a Berlino *La guerra*, opera comica in 3 atti, ed è una riduzione del lavoro goldoniano, fatta per iniziativa del famoso capocomico Goffredo Enrico Koch (1). A farne un libretto per musica ci si misero in tre. Carlo Ramler (2) ne ri-

(1) Il Koch fu attore, drammaturgo impresario, e persino decoratore. Nel 1749 raccolse intorno a sè un'ottima compagnia che eseguì *Miss Sara Sampson* del Lessing. Nato nel 1703, morì nel 1775.

(2) Il Ramler (1725-1798) fu poeta lirico di qualche fama.

dusse la prosa dietro la nota versione del Saal (1). Cristiano Weisse (2) fornì otto arie e due intermezzi, e il compositore Giovanni Hiller (3) vi aggiunse il testo d'un'altra aria e scrisse tutta la musica.

Come abbia accolto questo rifacimento il pubblico, che stando a testimonianze contemporanee, cominciava a stancarsi del teatro goldoniano in genere e della *Guerra* (non sapremmo dargli torto) in particolare, non si sa, ma la critica ne disse tutt'altro che bene (4).

Non era del resto un'opera vera, ma il *vaudeville* de' giorni nostri. E non altrimenti mi sembra possa qualificarsi una riduzione del *Feudatario*, popolarissima in quei giorni in Germania (5). Autore del

---

(1) *La guerra* è nel primo volume delle commedie goldoniane tradotte dal Saal e stampate tra il 1767 e il 1774.

(2) Il Weisse (1726-1804) noto drammaturgo e imitatore del Goldoni, successe al Nicolay nella direzione della *Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freien Künste.*

(3) Johann Adam Hiller, compositore di nome, nacque nell'anno 1728 e morì nel 1804.

(4) Per tutte queste notizie, cfr. *Christian Felix Weisse und seine Beziehungen zur deutschen Literatur des achtzehnten Jahrhunderts* von Dr. J. Minor, Innsbruck, 1880, p. 176 sgg. Il Minor avverte che già prima del 1772 la *Guerra* era stata ridotta a *vaudeville.* Io non potei vedere che quattro edizioni posteriori a questa data, e sono:

Der Krieg. | *Ein Lustspiel* | *des Herrn Goldoni* | *als eine* | *Komische Oper* | *in drey Akten.* | *Leipzig,* | *bey Adam Friedrich Böhme.* | *1773,* p. 182. — È nel vol. 223 della *Deutsche Schaubühne.* Bibl. palatina di Vienna *sub S A. 5. C. 1.* Traduzione della commedia intramezzata di arie. — Nello stesso anno si pubblicò una nuova edizione dello stesso libretto *accresciuta di arie,* ma di arie non ce n'è che una sola di 4 versi, nella scena 4ª dell'atto 3°. Una terza edizione, sempre nel 1773, porta questo titolo:

Der Krieg, | *oder* | *Das Soldatenleben.* | *Ein Lustspiel in drey Aufzügen, nach* | *dem wälschen des Goldoni.* | *Dritte, veränderte und mit Gesängen* | *vermehrte Ausgabe* | *Aufgeführt* | *in den K. K. priviligirten Theatern.* | *Wien,* | *Zu finden bey dem Logenmeister.* | 1773, p. 112. — Biblioteca civica di Vienna *sub 24031 A.*

L'anno dopo la *Guerra* si pubblicò un'altra volta:

Der Krieg. | *Eine* | *Komische Oper* | *in drey Akten.* in:

Komische Opern. | *Erster Theil.* | *Berlin und Leipzig,* | *bey Christian Ulrich Ringmacher, 1774.* — Biblioteca Palatina di Vienna *sub S A. 5. D. 126.*

(5) Heermann Gottlob Ephraim, *Die Dorfdeputirten* [*I deputati del villaggio*], *eine Komische Oper in drei Aufzügen aus dem Italiänischen nach Goldoni's « Lehnserbe ».* Weimar, 1772, in-8°. A me inaccessibile. — *Die Dorfdeputirten,* | *Eine* | *Komische Oper* | *in drey Aufzügen* | *aus dem Italiänischen nach dem*

testo fu Gottlob Ephraim Hermann e il compositore Wolf fornì la musica. Ma se è lecito giudicare dalle varie edizioni del testo che mi stanno sott'occhio, c'era assai prosa e poca musica, e l'apposizione *opera comica* mi sembra poco giustificata (1).

E. MADDALENA.

Lustspiele | *des Hr. Goldoni, il Feudatario,* | *der Lehnserbe.* | *von H.* | *Weimar 1773.* | *bey Carl Ludolf Hoffmann*, pag. 180. — Biblioteca Palatina di Vienna, *sub S A. 4. G. 74.* — Poco canto e molta prosa. È ristampato l'anno dopo nella prima parte di *Komische Opern*, come la *Guerra*, e se n'ha una terza edizione nel 1787 a Monaco (*bey Johann Baptist Strobl*). — Secondo il Sulger-Gebing, valoroso indagatore della fortuna del nostro Goldoni in Germania (cfr. *Zschr. f. vergl. Litteraturgeschichte.* Weimar, 1897, pp. 487, 499), del *Feudatario* esisterebbero colà ancora altri rifacimenti per musica, a me sconosciuti. Il compositore d'uno di questi fu certo Teuber.

(1) D'altri libretti, ch'io non potei vedere, ma che certo sono tratti dal teatro Goldoniano, ecco il titolo:

Le valet de deux maîtres, opéra en un acte et en prose. Paris, Huet et Charon, an VIII (1800), in-8 (E il Querard che ricorda questo libretto annota: « Le sujet est imprunté d'une comédie de Goldoni, en trois actes, portant le même titre ». *La France littéraire*, VIII, 113).

La virtù premiata dall'amore. Dramma con canto in un atto. Dietro la *Pamela* del Goldoni. La musica è del maestro Generali (Eseguito a Vienna il 13 gennaio 1806, come rilevo dal manifesto del *National-Theater*).

E quasi i numerosissimi libretti goldoniani e le molte commedie trasformate in libretti non bastassero, in Italia e in Francia vi fu chi pensò a ridurre o a parodiare i melodrammi già esistenti. Tolgo al catalogo Soleinne (IV, 127, N° 4721; III, 168, N° 3380), queste due notiziole:

La buona figliuola zitella, farzetta (*sic*) a quattro voci (2 parti, v.) ridotta dalla burletta in musica di Polisseno Fegejo p. a. Giuseppe e Nicolò Grossi, 1762.

L'isle des fous, com. 2 pr. et ar., parodie de l'*Arcifanfano* de Goldoni, par Anseaume et Bertin, mus. de Duni.

Arte contemporanea

II.

LE MASSACRE DES INNOCENTS[1]

Oratorio en deux parties de Don Lorenzo Perosi

Analyse thématique

Première Partie.

L'idéal artistique de D. Lorenzo Perosi, le but qu'il s'est proposé d'atteindre dans ses Oratoires est, comme l'on sait, la fusion de toutes les parties en un seul tout musical. Les derniers Oratorios dont nous avons entrepris ici l'analyse musicale, démontrent le progrès accompli en ce sens.

Or plus son œuvre vient à réaliser la forme nouvelle dont l'auteur a voulu revêtir les textes sacrés, plus l'analyse musicale en devient difficile.

Pour rendre compte exactement des nouveaux procédés, donner une idée des intentions de l'auteur et démontrer jusqu'à quel point il a réussi dans leur réalisation, il faudrait suivre la musique pas à pas, mesure par mesure, on pourrait presque dire note par note.

En effet, chacune ayant, en quelque sorte, sa part active dans le développement musical et dramatique de l'action sacrée et sa place bien marquée dans l'enchainement ininterrompu, dans la succession rapide des scènes et tableaux que l'auteur fait passer devant nous, l'analyse musicale se trouve placée entre le devoir de ne négliger aucun de ces traits caractéristiques et la nécessité d'imposer des limites aux citations si indispensables à la critique musicale moderne.

(1) Exécuté pour la première fois le 20 mai 1900, au *Salone Perosi* (Eglise Ste Maria della Pace) à Milan (Cfr. l'article précédent, *Rivista musicale*, fasc. 3, tome VII, 1900).

Dans ce dilemme, qui devient plus embarrassant encore lorsque l'analyse se trouve en face de pages inspirées qu'elle voudrait mettre toutes entières devant les yeux du lecteur (car on peut dire, en renversant l'axiome des Grecs, que la parole cesse là où commence la musique), il ne lui reste qu'à se remettre à l'indulgence et à la patience du lecteur, le priant de vouloir suivre sur la partition même les déductions de l'examen musical que nous nous proposons.

Les renvois chiffrés, correspondant aux mêmes chiffres de la partition de piano, sont destinés à faciliter au lecteur cette collaboration que nous voudrions nous voir accordée dans son propre intérêt. — Quant au texte tiré des SS. Écritures, bien qu'il se trouve imprimé en manière de préface dans ces partitions de piano, il sera peut-être plus commode de le suivre et de le confronter d'après le texte original.

L'action de l'Oratorio: *Le Massacre des Innocents* est prise dans le chapitre II de l'Évangile selon St-Mathieu depuis le: « Or Jésus étant né à Bethlehem au temps du roi Hérode », jusqu'au verset 16: « et il envoya tuer tous les enfants », suivi de la prophétie du prophéte Jérémie: « On a ouï à Rama un cri, une lamentation: Rachel pleurant ses enfants... » (verset 18).

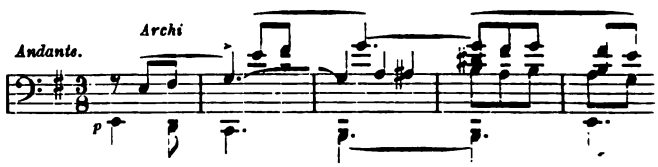
La première partie de cet Oratoire, qui s'arrête au verset 12, « .....étant divinement avertis dans un songe de ne retourner point vers Hérode, ils (les Rois mages) se retirèrent en leur pays par un autre chemin » traite de l'arrivée des Mages à Jérusalem, de l'adoration de l'Enfant divin, et de l'inquiétude d'Hérode; la seconde partie de la fuite de la Sainte Famille en Égypte et du massacre des Innocents.

Avant d'entrer dans l'analyse musicale proprement dite, c'est le moment de dire ici et de faire ressortir le caractère particulier que donne à cet Oratorio, au point de vue du texte, la large part que l'auteur y a voulu faire justement aux textes tirés de l'ancien Testament, notamment aux livres prophétiques de Jérémie et de Micha, d'après les citations qu'en fait l'Évangile. La poésie grandiose du langage vieux-testamentaire s'unit ainsi étroitement à la narration simple et sans artifice de l'Évangéliste, la prophétie à côté du fait accompli, la vision à côté de la réalité. Et à leur tour, et à l'exemple des autres Oratorios, mais avec plus de relief en-

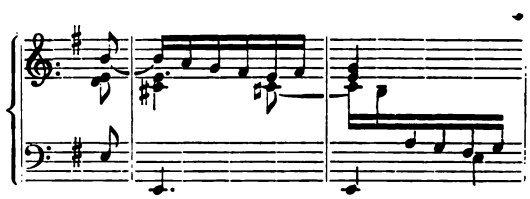
core, les Hymnes liturgiques aux rythmes ailés Ambrosiens, viennent — de leurs cadences délicates — entourer les proses libres de l'ancien et du nouveau Testament, comme dans les vieux psautiers et bréviaires les cadres, fleurés de Chérubins, les textes sacrés...

Le prélude instrumental est d'un caractère noble, doux et sérieux. Le premier thème, en *mi* mineur, exposé par les registres graves des archets, semble une interrogation; c'est le *Ubi est* des Rois mages, les trois notes interrogatives, *mi*, *fa* ♯, *sol*? Les sixtes émues du groupe mélodique de la 4ᵉ et 5ᵉ mesure semblent s'apitoyer d'avance sur le sort de l'enfant qui vient de naître: elles ont ce tour pérosien particulier, que nous allons rencontrer encore dans le courant de ce prélude.

Preludio.

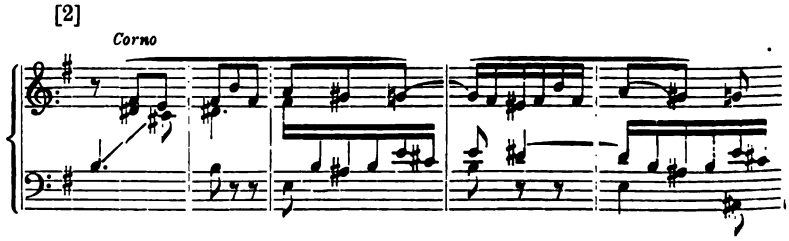


Repris par le cor anglais et les flûtes [1], les archets, s'emparant de ce fragment en croches:



conduisent par une fraiche modulation en *sol* majeur, vers le second thème [2], dit par le cor

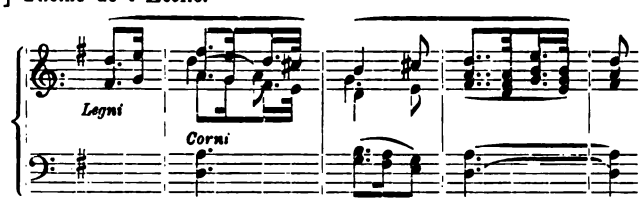
[2]



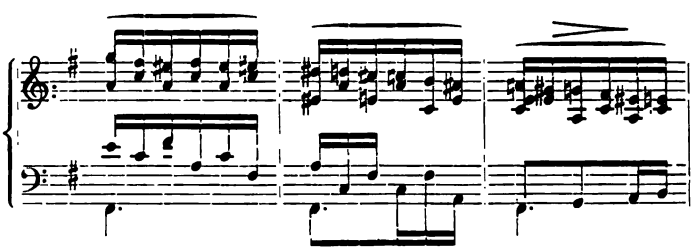
Ce thème est reproduit [3] à l'octave par les flûtes et hautbois, dont les timbres limpides ajoutent à son caractère idyllique et pastoral, d'une touchante mélancolie.

Le même fragment en croches cité plus haut sert de transition, sous forme de séquence, — suivi du motif interrogatif apparaissant en *sol* majeur [4] et agrémenté d'un trille agreste — au thème suivant, celui de *l'Étoile* qui se présente en *ré* majeur [5], avec les

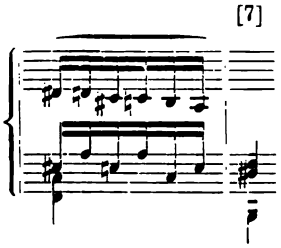
[5] Thème de l'Étoile.



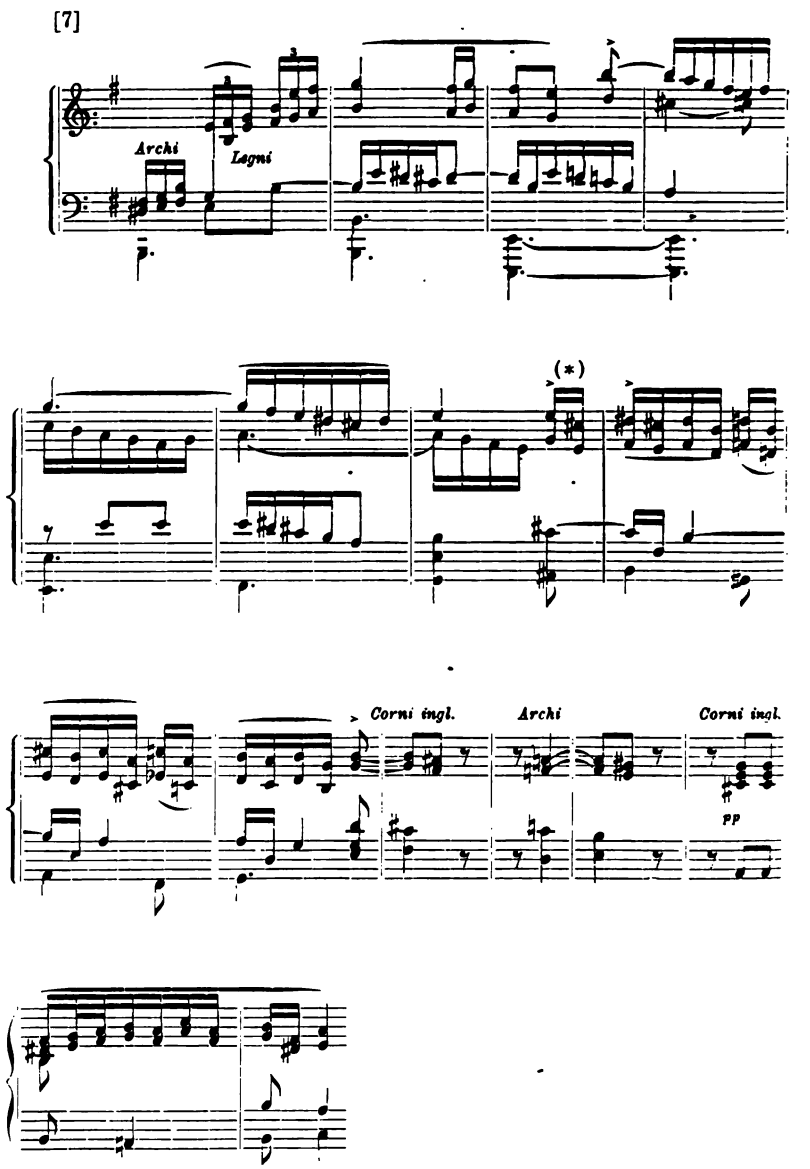
timbres mélangés et voilés des bois et des cuivres. Les jeux des deux groupes des archets et des bois se renvoient le fragment en croches pour arriver [6] à une petite symphonie à harmonies espacées (weite Lage) qui se termine par ce passage descendant chromatique [6]



[7]



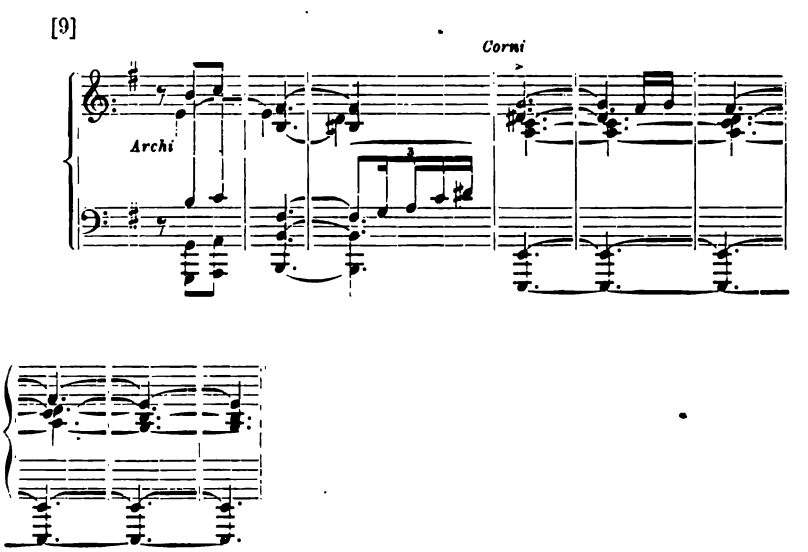
Un mouvement de triolets [7] vient fort à propos interrompre le rythme binaire des croches et anime le fragment des sixtes émues et compatissantes:



Tout cela porte bien le cachet pérosien, particulièrement prononcé dans les préludes instrumentaux dont tous les Oratorios sont précédés.

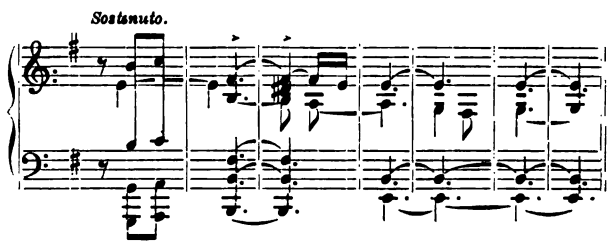
Et en faisant l'analyse comparative de ces préludes, on trouvera un trait commun à tous: celui de commencer pour ainsi dire au milieu d'une phrase. Ils entrent en matière comme un chapitre de l'Écriture: « Et il advint » — « Et Jésus prit avec lui » — sans apprêt, d'emblée; point d'exorde, point de rhétorique: Perosi ne commence pas, il continue. Et puisque nous parlons des mesures initiales, comme un des traits caractéristiques de cette musique, il n'est que juste d'y compter aussi les mesures finales, les cadences de Perosi. — Les cadences portent par excellence la marque du style propre à un compositeur, à une école, à une époque. Celles de Perosi ont pour signe distinctif le naturel, l'indépendance de toute formule conventionnelle. Le retard de la solution, les prolongations rythmiques, des pauses qui suspendent le retour au repos, à la tonalité, voilà au fond le principe sur lequel une imagination riche a su créer des variétés fort attrayantes, caractéristiques et d'un grand charme pensif. Une cadence parfaite catalectique qui tranche net, et qui confirme et reconfirme la tonalité, ne se rencontre point, autant que je sache, dans toute l'œuvre pérosienne. Et la cadence du prélude des Innocents en est un exemple illustratif [9]:

[9]



Cette manière de conduire à sa fin la ligne mélodique tient en même temps et des chants grégoriens, des « perfections » neumatiques, et des chants populaires traditionnels; il faut remonter très haut le courant du fleuve qui s'appelle l'histoire de la musique — plus haut encore qu'Orlandus Lassus et Carissimi — pour rencontrer des mesures finales comme celles de D. Lorenzo Perosi, puisées à la même source: le sentiment naturel, l'inspiration sincère, libre et pure (1).

L'Oratoire conventionnel, c'est-à-dire celui d'une époque passée, n'aurait-elle pas terminé la phrase à partir de la quatrième mesure à peu près ainsi ?



***

Nous entrons — préparés dignement par le prélude — dans l'action sacrée avec les paroles de l'Évangéliste (bariton): *Cum ergo natus esset* [10], un andante où la voix du *Storico* fait un contrepoint particulièrement mélodieux sur le mot: *Jesus*, avec le thème des trois notes interrogatives, déjà entendues au début du prélude. A ces mots: *in diebus Herodis regis*, apparaît formidable, imposant, le motif du Roi *crudelis*, qu'une trompette entonne, fanfare vaine-glorieuse, sur la pompe théatrale d'un trémolo, aussitôt suivi d'un passage déchirant où le cor anglais interprète le cri de l'âme angoissée des mères, le motif du massacre [11]:

(1) En effet, la musique d'Église au Cinquecento ne participait-elle pas à cette « *accorata caldezza nell'espressione del sentimento religioso cattolico* » dont parle G. Carducci dans son dernier article à propos de Parini, le « *moins naturellement chrétien* » des poètes du Settecento? (*Nuova Antologia*, 16 septembre 1900).

[11] Thème du Roi Hérode.

He - ro - - dis re - gis

(Trombe)

f

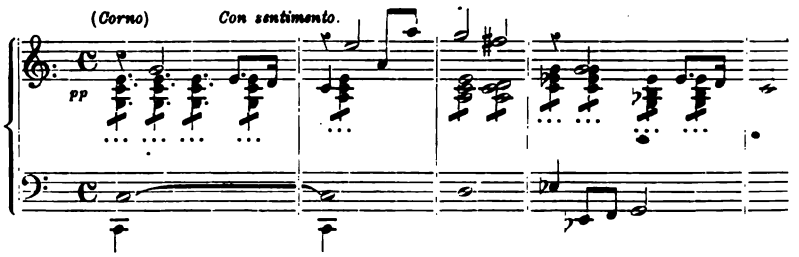
Motif du Massacre.

ff

Mais déjà le *Storico* d'annoncer: *Ecce Magi ab Oriente venerunt Ierosolymam*... avec un mélisme affectueux et révérend sur cette dernière parole. L'entrée des Rois mages impose silence à l'orchestre. Elle s'effectue sur une basse descendante, moyen expressif souvent employé par Perosi pour indiquer l'arrivée d'un personnage important (Moïse et Élie dans la Transfiguration, p. ex.) [12].

Voici de nouveau les trois notes interrogatives, chantées successivement par les solistes (basse, ténor et baryton), le trio des Mages, la science de l'Orient venant s'agenouiller devant l'innocence d'un enfant. Et au motif-interrogation répond le motif-adoration qui dans sa ligne mélodique symboliquement courbée semble la plus adaptée et la plus heureusement trouvée, dans sa noble et douce humilité [13].

[13] Thème des Rois-Mages.

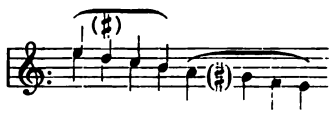


Quel contraste entre ce thème royal et cet autre du Roi *crudelis!* — Perosi possède le don de ces trouvailles thématiques d'une vitalité intense pour peindre un personnage, une action, don propre au vrai génie seulement.

Le secret en est cependant bien simple: c'est que ces personnages, cette action à dépeindre se présentent à la vision intérieure avec une force plastique, une clarté de ligne très puissante, et aussitôt l'imagination créatrice musicale transforme cette vision intérieure et suggère l'expression musicale juste. C'est très simple, comme l'on voit.....

Le trio des Rois n'en est pas un dans l'acception conventionnelle de ce mot, ce n'est pas un morceau développé à proprement parler, dans l'ancienne forme, cela va sans dire; l'orchestre se charge d'exprimer, par des intermèdes pittoresques, leurs pensées et de compléter le tableau de leur arrivée. Il faut y noter la belle entrée du motif du voyage (qui est en même temps celui de l'adoration, puisque telle était la raison d'être du voyage) dans la mesure qui précède le [16]. Ici survient un mouvement épisodique de tierces majeures chromatiques descendantes d'un effet riche et savoureux: l'emploi de la matière tonale chromatique, c.-à-d., colorée, était tout indiquée ici, où il s'agit de personnages illustres venant de l'Orient, le pays des couleurs, et peut-être même aurait-il été possible d'obtenir une couleur locale plus prononcée encore en se servant de la gamme orientale véritable, de la matière tonale spéciale où aime à se manifester le génie de la musique d'Orient: nous voulons dire la gamme composée de secondes mineures et de secondes augmentées, d'un effet si langoureux, et que l'on dit dérivée de la gamme dorienne des anciens Grecs.

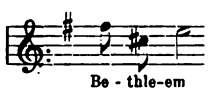
Gamme enharmonique orientale avec les dièzes.



Gamme dorienne diatonique.

La scène change imperceptiblement et glisse au tableau du roi Hérode inquiet, agité, « et tout Jérusalem avec lui ». Les coups répétés et sourds des timbales [17], les notes pointées de l'accompagnement soulignent les paroles du *Storico*: *Audiens Herodes Rex turbatus est...* La curiosité d' Hérode d'apprendre le lieu où est né son futur rival, est dépeinte d'une façon drastique par la répétition jusqu'à sept fois de la parole *sciscitabatur,* au chant syllabique précipité... [19] (5e mesure).

Un petit chœur d'hommes répond à mi-voix, comme s' ils craignaient de prononcer ce nom de Bethlehem qu'aussitôt un trait joyeux jaculatoire des violons à l'unisson, salue au passage [21]. Un intermède instrumental, *adagio*, sert d'introduction à la prophétie du prophète *Micha* (chap. 5, v. 1) confiée au soprano: « Et toi Bethlehem, terre de Juda, tu n'est nullement la plus petite entre les gouvernements de Juda; car de toi sortira le Conducteur qui paîtra mon peuple d'Israël » [23]. Cet air, au caractère extatique propre à une *Profezia* se meut dans la même tessitura aiguë du soprano, du *do* au *fa* ♯. La formule mélodique suivante:



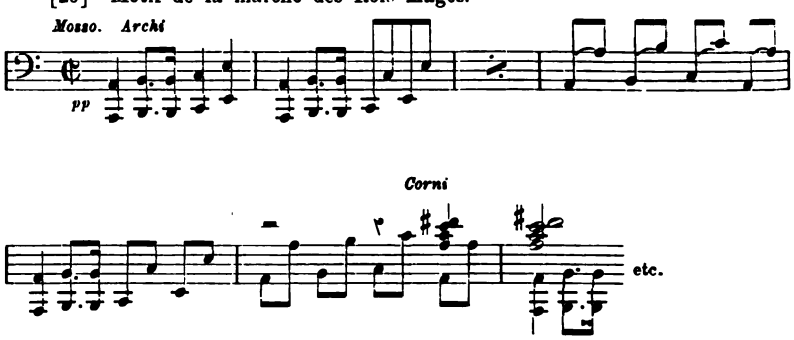
cette même formule, dont le procédé harmonique consiste dans le retard de la quinte par la sixte au moyen d'une note intercalée, a été employée souvent par Bach (voyez la 2e mesure de l'adorable *andante* de la IIIe sonate pour violon et ses Cantates).

Le *poco mosso* du *Storico* sur les paroles *Tunc Herodes clam vocatis Magis* et le thème d'Hérode des trompettes ramène l'action. Le *diligenter didicit* donne lieu encore à une répétition de ces mots, mais avec une insistance plus mesurée que le *sciscitabatur.* — Voici

Hérode, lui-même, qui entre en scène; il donne aux Mages la mission d'aller trouver l'Enfant; et ce mot *puero* suggère à Perosi un épisode mélodieux, chanté par le basson sur une pédale centrale des deux notes *sol*, *la;* c'est d'un effet très suave, ainsi que le passage suivant qui, avec son chromatisme rampant et fluide peint l'hypocrisie d'Hérode, *ut ego veniens adoremus eum.*

La marche des Mages [29] est dépeinte par l'orchestre avec le rythme étrange et pittoresque que voici:

[29] Motif de la marche des Rois Mages.

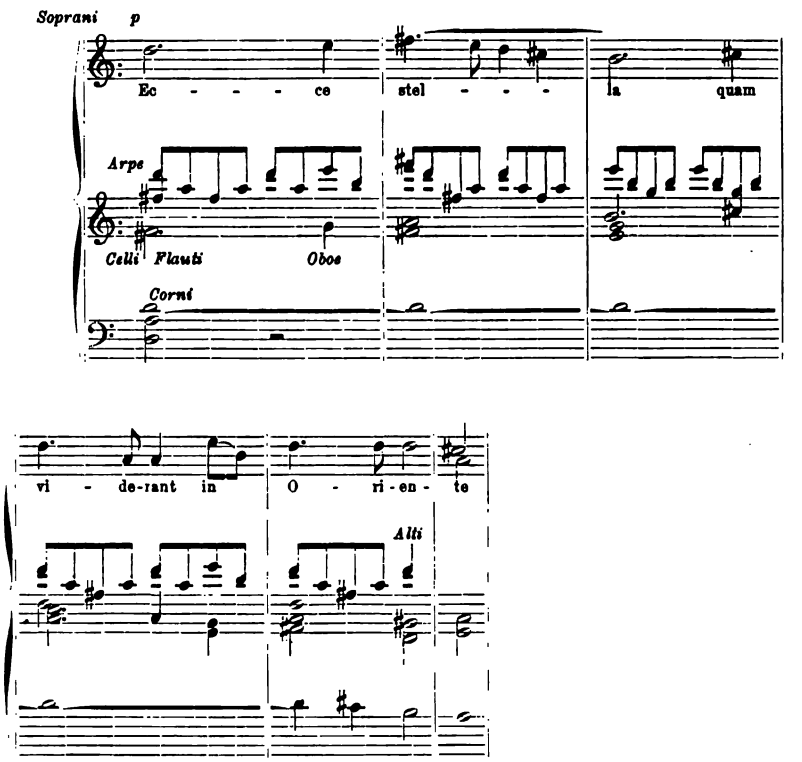


C'est un morceau qui frappe aussitôt par la couleur locale et la vision juste de la situation: ces rythmes vacillants, branlants des basses, c'est le pas inégal des chameaux à travers le désert, c'est le cortège qui marche dans les ténèbres d'une nuit d'orient. Et les cors viennent plaquer là-dessus leurs accords de quinte sixtes comme des appels lointains dans la nuit. Mais bientôt de ces ombres, peu à peu, se détachent les battements d'accords des archets [31], et, dans un crescendo de clartés voici, traînant à travers l'espace, comme une fusée d'or, sa queue de comète, une gamme scintillante des harpes, voici l'Étoile: *Ecce Stella!*

C'est une entrée délicieuse de tout ce qu'il y a de tons clairs, limpides, transparents, irradiants: les voix blanches des soprani, les flûtes, les hautbois dans leurs registres les plus doux, les violoncelles au timbre de ténor, les cors soutenant une langoureuse pédale sur un *ré*. Le *Ecce Stella* [31] est une des pages les plus inspirées et personnelles que Perosi ait écrites: c'est le moment culminant de la

première moitié de l'Oratorio, auquel on voudrait dire: « arrête-toi, car tu es si beau! »

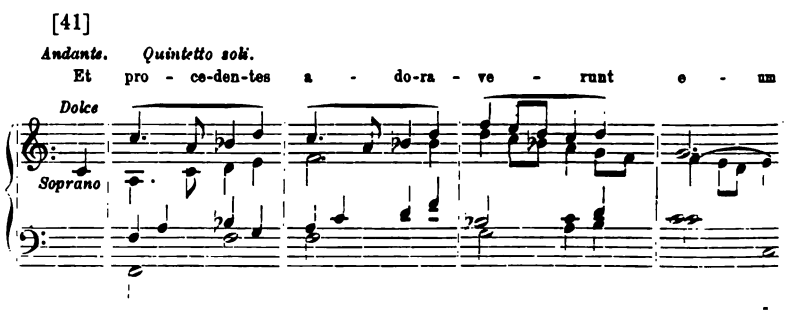
[31] L'apparition de l'Étoile.



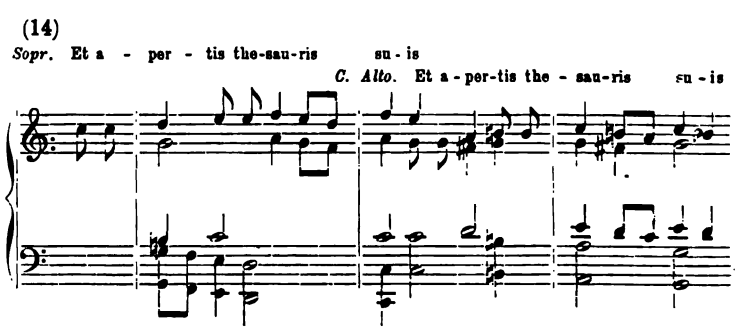
Ce qui ravit surtout c'est la pure et simple ligne mélodique de ce chant de l'*Ecce Stella*, d'une sérénité classique et juvénile à la fois. — Les rentrées du thème-adoration [34] suivies des tierces majeures chromatiques que les flûtes et hautbois égrènent dans le médium au-dessus d'une tenue des clarinettes [35] dessinent la silhouette des Rois Mages et les trilles dont les instruments de bois parsèment le tissu orchestral ajoutent leur note poétique à cette page instrumentale et vocale admirable et qui démontre la nouvelle manière de l'auteur de mélanger les timbres plus librement, au lieu de les diviser par groupes spéciaux.

Le récit du *Storico*: *et intrantes dominum invenerunt puerum* [38], un *molto adagio con dolcezza*, nous introduit auprès de l'Enfant: c'est en effet une phrase pleine de douceur, *sentita*, comme disent les Italiens.

Et au doux nom de *Maria matre* les harpes, l'instrument angélique, s'en donnent à cœur joie [39]. On réentend le second motif du prélude, le motif idyllique pastoral, allusion à la crêche et aux bergers, mais transposé à l'aigu des archets, et puis nous voilà à la scène de l'adoration même, au *Quintetto* [41], où le trio des voix d'hommes, le soprano et l'alto font entendre sur les paroles *Et procidentes adoraverunt eum* une petite symphonie vocale douce et noble, soutenue par le quatuor et un hautbois.

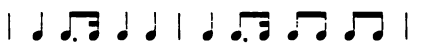


J'y relève surtout la phrase: *et apertis thesauris suis* d'un tour très pérosien (14).

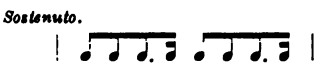


La partenza est un mouvement orchestral tout autre que celui

qui amena les Rois Mages; non plus les rythmes mouvementés, énergiques, la marche en avant vers un but désiré,



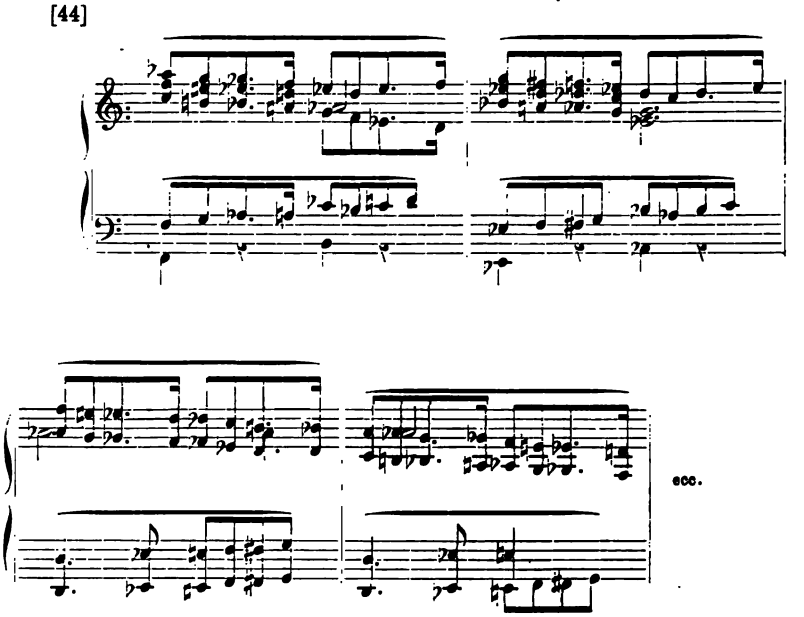
mais le rythme hésitant et comme indécis, s'arrêtant dans sa note pointée, comme retenu par la crainte



accompagne les Mages prudents qui, ayant été avertis par un songe des intentions d'Hérode, *per aliam viam reversi sunt.*

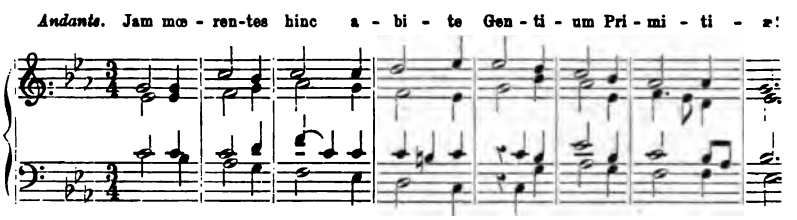
Il faut faire ressortir aussi le passage d'un chromatisme très hardi (à la 4e mesure du [44]), un *motu contrario* de dissonances très recherchées où les archets, glissant en un pianissimo velouté leurs lentes agogées chromatisées, semblent devenir senteurs, et où, dans l'acerbité-doucereuse de leurs spirales harmoniques entrelacées, l'on croit aspirer les âpres parfums des myrrhes et de l'encens [44].

[44]

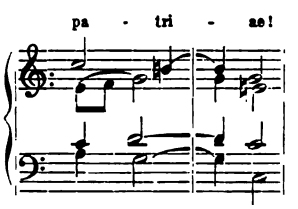


***

Ici finit l'action sacrée proprement dite, la série des tableaux de la première partie de l'Oratoire, dont les principaux personnages, le Roi Hérode et les Rois-Mages — le persécuteur-tyran et les croyants-sages — gravitent, mûs par des sentiments divers, autour du même centre d'attraction: l'Enfant divin. Et, fermant l'anneau qui entoure ces tableaux, voici, faisant contraste au dernier tableau où la matière tonale chromatique avait ouvert ses écrins les plus châtoyants, la tonalité blanche d'un hymne des âges de la foi: le *Iam moerentes hinc abite gentium primitiae!* [47]



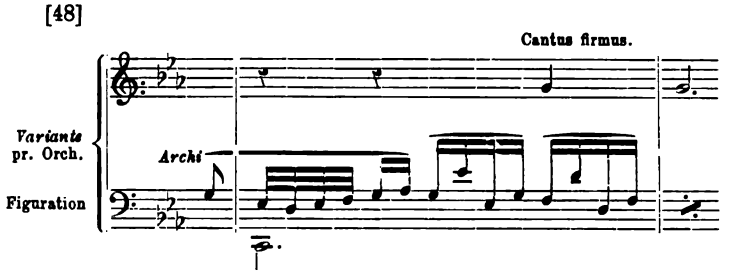
Entre les deux versets de cet hymne — chanté à *capella* en une simple harmonie à quatre parties — (la mesure finale a une cadence charmante sans résolution de la note sensible



nous retrouvons la variante orchestrale, le *cantus firmus* avec figuration, délaissée depuis le *Lazare* et la *Transfiguration*, forme de composition à laquelle Perosi a sû infuser une vie nouvelle et une veine poétique personnelle d'un grand charme. — Nous le constatons dans ces nouvelles variantes, tout en regrettant que l'auteur aban-

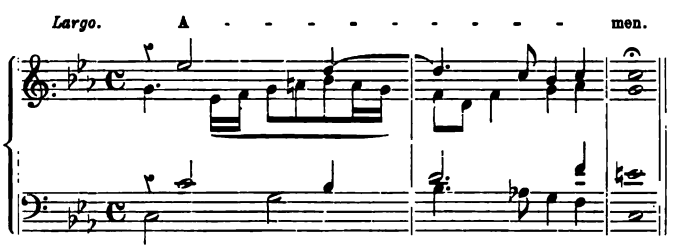
donne le superbe motif de figuration de la première variation si bien exposé [48]

[48]



et qui se modelle sur certaines figurations de Bach, pour une figuration moins intéressante et pour de simples accompagnements harmoniques.

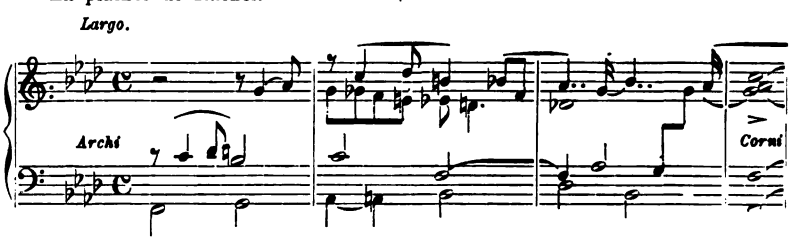
Un *amen* vocal, du plus pur style a *capella* italien, termine cette première partie, passant du ton mineur au majeur en un mélange



des tons mineurs et majeurs si chers au princeps musical Orland de Lâtre.

Seconde Partie.

La plainte de Rachel.

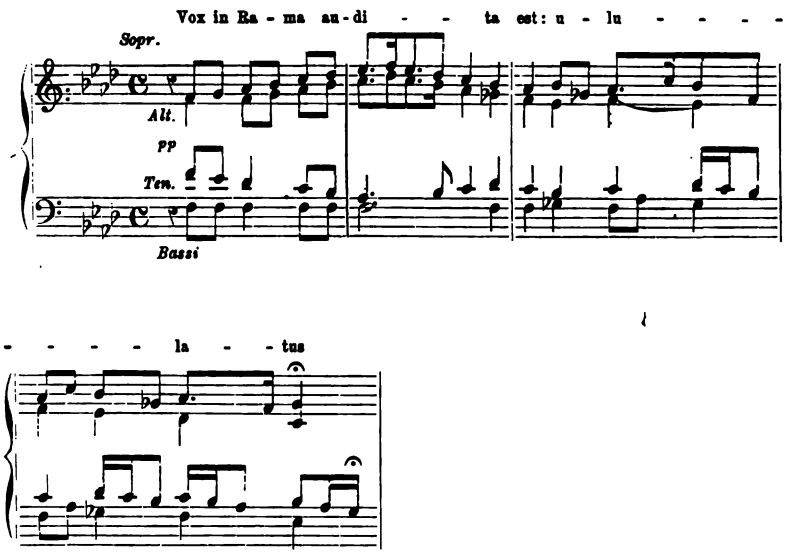


Cette phrase expressive peint la douleur de Rachel pleurant ses enfants, illustration instrumentale de la lamentation du prophète Jérémie. En peu de mesures, avec des moyens simples, l'inspiration a dicté tout un poème de désespoir et d'angoisse maternelle. Comme ce *sol* retardé du cor, qui se heurte contre le *la bémol* de l'avant — dernier accord est simple, et cependant de quelle intensivité poignante !

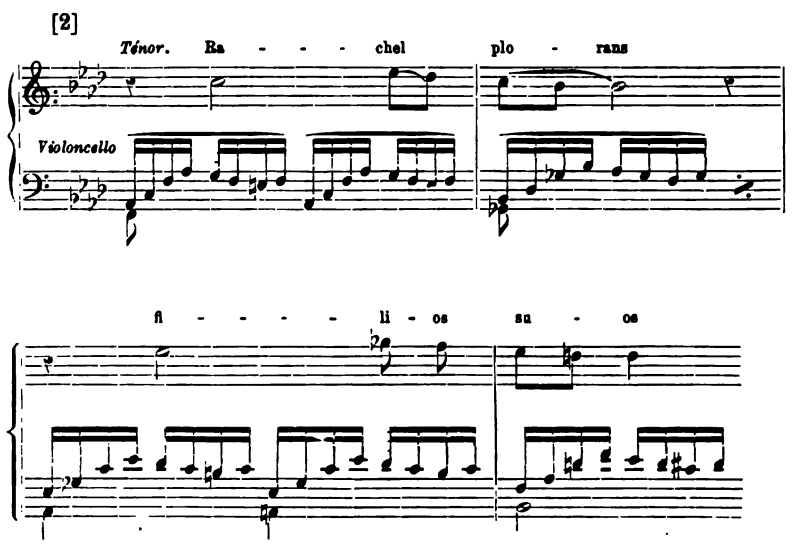
Tout le morceau qui va suivre est un hymne à la douleur, et disons-le de suite, un hymne de toute beauté. Ici tout est à la même hauteur: et le sentiment profond, et la conduite et l'architecture musicale, et l'unité de conception, d'un seul jet. Quant à la manière de disposer les voix, de les manier, il est inutile d'en parler: chacun sait que Perosi y excelle, et ici il semble s'être surpassé.

Voyez, dès le début du chœur: *Vox in Rama* (21) l'heureuse façon dont le soprano avec sa plainte qui monte vers le ciel, et le ténor qui semble ployer sous le fardeau de la douleur, font un contrepoint en mouvement contraire; écoutez la peinture musicale du mot *ululatus.*

(21) Chœur de la plainte de Rachel.

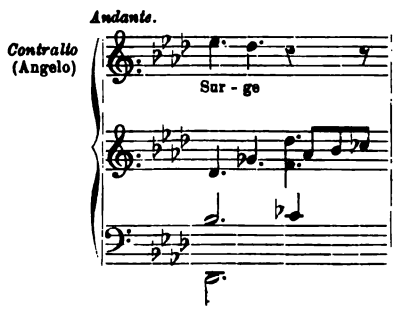


Comme les chœurs doivent être heureux en chantant ce chœur *Vox in Rama* et le ténor le *Rachel plorans* qui suit ! [2].



Les violoncelles accompagnent de leurs murmures plaintifs ces paroles émouvantes, reprises en écho par le hautbois et les cors [3], et ce mouvement bien développé, à la figuration continue, comme un fleuve de larmes, après un élan des voix de femmes sur le mot *plorans*, termine, doucement résigné, comme il a commencé.

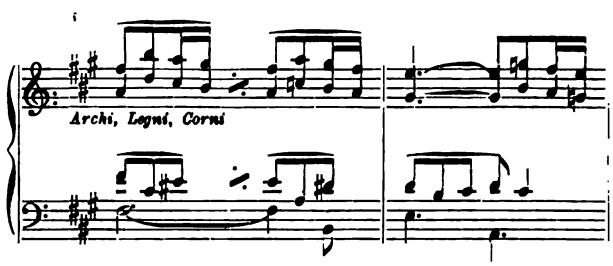
Mais voilà l'orchestre qui s'agite : le danger est proche et l'Ange du Seigneur vient avertir la Sainte Famille de se mettre en route (23) : *Surge !*



Le cor anglais accompagne de ses douces intonations la voix de l'ange (contralto) ; son *et fuge et fuge* est impérieux et doux à la fois, accompagné d'un mouvement rythmique en sixtes qui exprime l'inquiétude.

Et en voici d'autres sixtes dans l'intermède instrumental [9], d'un sentiment pastoral, je dirai volontiers patriarcal en sa tendre sollicitude.

[9]



En une progression d'expressivité nous voici arriver à l'épisode le plus sublime de tout ce poème de larmes, la plainte du baryton : *O vos omnes qui transitis per viam* (25) ;

Il pianto.

Sostenuto.

Baryton. O vos o - mnes qui tran-si-tis per vi - am

Archi

et le chœur d'interrompre [12]:

[12]

Chorus : Plorate, plorate.

pp

On reste saisi de la force du sentiment qui a inspiré une page pareille, et qui transporte au temps où un Carissimi chantait la douleur de la fille de Jephté, dont le chœur célèbre de la plainte a trouvé ici dans son caractère d'une pathétique noblesse une rivale digne. Ici, comme chez Carissimi, c'est le retour épique d'une même pensée mélodique, le refrain douloureux: *plorate, plorate*, en diverses tonalités, qui en forme la puissance expressive, qui touche jusqu'aux larmes.

Et cette phrase: *si est dolor similis sicut dolor noster*, ne dirait-on

Si est do - lor si - mi - lis

Alti

Ten.

pas voir en un élan désespéré qui reste comme suspendu sur une dissonance non résolue, ne dirait-on pas des mains tendues vers le vide, en un mouvement de désespérance suprême? C'est une peinture d'âme bien près du sublime, dont il faut féliciter de grand cœur le musicien-peintre qu'est Perosi.

On n'en finirait pas de détailler ce morceau qui, après le *Ecce Stella* mais d'une manière bien différente, impressionne le plus dans cette partition. Cependant il faut citer la fin originale, et très impressionnante aussi, de ce morceau: l'épilogue instrumental, où le motif du *plorate* les triolets, après avoir encore été soupiré une dernière fois par le chœur ppp [14], et après que les cors ont rappelé, tristement pensifs, le thème du: *O vos omnes*, suivi des instruments de bois [15] qui jettent au vent la dissonance suspendue *sicut dolor noster*, est repris par les archets, en une lente descente chromatique vers un abîme de tristesse, descente continuée par un *clarone* jusqu'aux dernières profondeurs de l'orchestre.

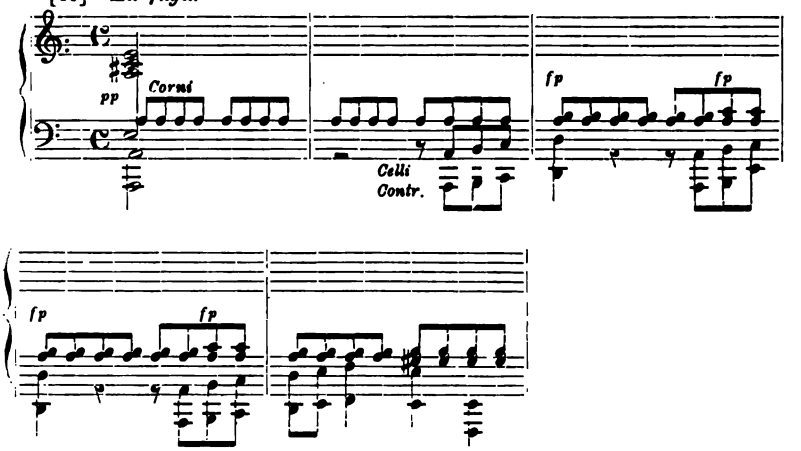
***

Après l'analyse de ce morceau on voudrait s'arrêter, comme après l'avoir entendu on ne voudrait plus entendre autre chose.

Cependant le tableau suivant qui nous transporte de cette scène de contemplation douloureuse du prophète Jérémie, au milieu de l'action racontée par les Évangiles, la fuite de la Sainte Famille en Égypte, nous réserve encore des jouissances musicales de grande valeur.

Et d'abord, en parenthèse, la question suivante: pourquoi le mouvement d'une note répétée du *cor*, comme celui qui ouvre la fuite en Égypte [16], a-t-il la faculté d'exprimer mieux que tout autre l'inquiétude, le bruit des pas lontains? les battements du cœur? Mettez dans l'air d'Agathe du *Freischütz* un basson au lieu d'un cor, tout l'effet est détruit, effet psychique bien entendu. Mistères de l'éthos des timbres! Les anciens l'avaient entrevue: le mythe d'Apollon et de Marsias nous le prouve.

[16] *La fuga.*

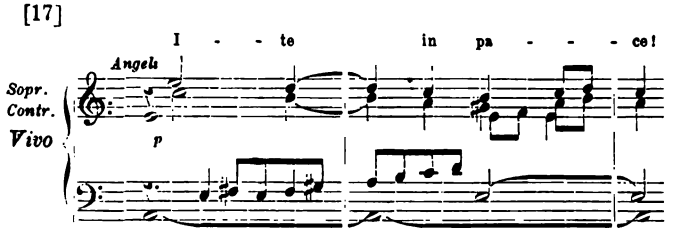


Mais il faut se hâter d'arriver à un autre moment important de la partition : l'entrée du chœur des anges (17), compagnons de voyage invisibles de la Sainte Famille : leur *Ite in pace* est doux comme la voix de l'amitié sur le chemin de la vie et d'une poésie musicale exquise. Un tableau d'un des cinquecentistes.

Le motif musical est d'une extrême simplicité ; c'est une ligne descendante en degrès conjoints. Un contre-sujet en ligne montante en fait ressortir davantage l'innocente beauté !

Ce thème prouve encore combien était justifiée la haute estime en laquelle ces mélodies à ligne descendante étaient tenues chez les anciens Grecs, que l'on trouve, décidément au fond de tout, plus on va dans les détails de la sience ou de l'art [17].

[17]



Le fugato instrumental, avec son énergique exposition du thème de la fugue, d'un grand effet, oppose le contraste de ses rythmes

agités à la douce clarté de ce *Ite in pace* dont la seconde entrée, en *la majeur* est encore plus suave si c'est possible [20].

Il nous reste encore à parler de la scène de la colère d'Hérode [27], du chœur *Vox in Rama* [33] et du morceau descriptif pour orchestre du massacre des Innocents [34] et [35] ou le *ululatus* des chœurs et le thème féroce du roi Hérode sont entrelacés dans un mouvement tumultueux de l'orchestre, où les petites gammes tranchantes comme des glaives des violons, et les cris déchirants des petites flûtes reproduisent avec une grande variété de couleurs orchestrales et un sentiment dramatique la scène capitale de l'Oratorio; il faut noter aussi le chœur d'hommes à l'unisson *Crudelis Herodes,* d'une grande vigueur, et de démontrer son affinité avec la scène de la bénédiction des poignards des *Huguenots;* mais toute cette série de tableaux est ce qu'il y a de moins personnel dans cette partition. Quant au finale, où se trouve intercalé le petit chœur charmant *Innocentes pro Christo* [41], de l'antifonie des Innocents, on doit rendre justice aux qualités magistrales de l'instrumentation et de l'habileté déployée dans le maniement des masses vocales. Si malgré tout ce déploiement de forces il laisse froid, et paraît quelque peu monotone, la raison en est peut-être à chercher dans cette circonstance que tous les thèmes de ce finale, aussi bien celui de l'hymne *Salvete flores martyrum* (de l'hymne des Sts-Innocents aux Louanges) [48] que le second thème principal, le *Beati mundo corde*, vont en ligne descendante, avec la différence que la mélodie de l'hymne est diatonique et le thème de la béatitude chromatique. Nous avouons ne pas saisir non plus le rapport qu'il y a entre la matière tonale chromatique au caractère éminemment passionnel et la sixième béatitude qui exalte le cœur pur de toute passion terrestre.

Mais ces réserves faites, l'Oratorio des Innocents doit compter parmi les œuvres les plus sérieusement pensées et méditées de leur auteur; il dénote des nouvelles forces acquises, et prouve que l'inspiration coule toujours de source: le *Ecce Stella* de la première partie des Innocents, le *Plorate* et le *Ite in pace* de la seconde, suffiraient seules à le démontrer.

Venise. Juin 1900.

ELLA ADAÏEWSKY.

PER L'UNIFICAZIONE

DELLO STRUMENTALE DELLE BANDE[1]

Signori,

Prima di decidermi a prendere parte ai lavori di questo illustre Congresso, ho assai meditato sulla opportunità d'iniziare una discussione intorno al grave argomento della unificazione dello strumentale delle Bande Musicali. E più volte mi sono chiesto se non fosse più efficace, anzichè discutere, pubblicare qualche lavoro che dimostrasse la necessità della riforma delle Bande, e la ragionevolezza di seguire il sistema da me indicato se per avventura riconosciuto più rispondente alle nuove esigenze artistiche. — Ma a parte la difficoltà ch'io ho incontrato per pubblicare musica strumentata per complessi bandistici che non esistono, io ho dovuto convincermi che la mia iniziativa, se pur seguita in Italia, difficilmente avrebbe avuto successo negli altri Stati d'Europa, e ciò forse per l'attaccamento alle tradizioni ed alle false prevenzioni nazionali.

E ho dovuto pur convincermi che, siccome è necessario unificare lo strumentale delle Bande non di una sola, ma di tutte le Nazioni per far sorgere quell'indispensabile letteratura bandistica che oggi manca affatto, nessun mezzo sarà mai tanto efficace per raggiungere l'anzidetto scopo, quanto quello di porgere occasione in un Congresso internazionale agl'illustri convenuti di dire il loro avviso intorno all'importante argomento sul quale oggi io mi permetto di svolgere alcune considerazioni.

E innanzi tutto, prima d'imprendere l'esame tecnico della futura partizione, è indispensabile accennare agli scopi cui serviva e serve quest'organismo che oggi comunemente è chiamato *Banda.*

---

(1) Memoria letta nel Congresso internazionale di Storia della Musica a Parigi, nella seduta del 28 luglio 1900.

*
* *

Voi lo sapete bene, o Signori, la storia e la origine di essa non sono che quelle della musica strumentale in genere, e in linea subordinata della musica militare, la quale procede parallelamente con quella degli eserciti, e si rannoda colla invenzione dei primi elementi acustici. Va quindi notato che dall'epoca in cui gli strumenti erano allo stato rudimentario, sino al principio del XVI secolo, in cui ha origine l'opera in musica e comincia l'istrumentazione propriamente detta, l'unico mezzo di esplicazione della musica di quei tempi, — musica puramente d'*inspirazione,* — fu appunto quella riunione di strumenti che suonavano all'aria aperta, dalla quale deriva la moderna Banda. E che sin d'allora essendo l'ufficio suo quello di accompagnare ogni manifestazione popolare, era ritenuta patrimonio del popolo e conseguentemente delle milizie. Questo suo ufficio si mantenne sempre sino ai giorni nostri, e la creazione dell'orchestra lungi dal detronizzarla, ne affermò meglio il suo carattere, malgrado quest'ultima abbia fatto rapidissimi progressi, e la Banda invece sia stata trascurata a tal segno che neppure uno fra i grandi compositori si è mai occupata di lei e delle sue sorti.

La ragione però di tale abbandono è facile desumerla dalla storia. Questa infatti ci apprende che sin da quando si aprirono pubblici teatri per le rappresentazioni di opere liriche, e cominciò a vivere di vita propria l'orchestra, ogni incoraggiamento dei Principi e dei Signori dell'epoca, fu rivolto esclusivamente a quel ramo dell'arte che meglio serviva a procurare loro emozioni e diletti, e i cultori naturalmente abbandonarono la musica popolare, che decadde, e fecero germogliare e progredire rapidamente la *Musica dell'Arte* che divenne patrimonio delle classi privilegiate.

Epperò la musica strumentale ha ricominciato a servire alle esigenze delle moltitudini sin verso la fine del secolo XVIII. In tale epoca le Bande suonavano nei luoghi pubblici come oggi, e la loro organizzazione era in alcuni paesi la seguente: *un Flauto, due Oboi, due Clarinetti, due Corni, due Fagotti, due Trombe, un Controfagotto, un Serpentone.* — D'allora ha progredito notevolmente e mercè le invenzioni di Adolfo Sax e di Sarrus, oggi la Banda po-

trebbe e dovrebbe essere un organismo perfetto così com'è la moderna orchestra.

Ma disgraziatamente così non è, è bene invece che così sia, poichè la Banda oggi ha una grande importanza; ma chi può supporre quale grandissima importanza essa acquisterà nell'avvenire se, com'è presumibile, l'eguaglianza livellatrice sopprimerà ogni privilegio di casta (1) e l'arte, uscendo dagli angusti confini di sale, saloni e salottini dov'è oggi rinchiusa, riprenderà nel mondo il suo primitivo ufficio di educatrice dei popoli, e sarà parte integrante di tutti gli avvenimenti pubblici e congiunta a tutte le manifestazioni nazionali?!

Io anzi sono così profondamente convinto dell'importanza grandissima che avrà nel futuro la Banda, che non esito punto a dichiararla l'*Orchestra dell'avvenire.*

Epperò perchè tale essa sia, o diventi, bisogna prima di tutto che, così come l'orchestra, essa serva esclusivamente a scopi civili, e che le milizie in ciascun Paese abbiano organismi musicali che rispondendo alle tradizioni locali ed al sentimento particolare di ciascun popolo, possano avere come obbiettivo principale non quello di allietare gli ozî dei buoni borghesi solleticando i loro sensi con musica frivola da operette o da ballo, ma l'altro ben più nobile e più opportuno, d'infiammare il cuore del soldato sino all'eroismo, e sul campo di battaglia mitigargli i disagi e rendergli bella la stessa morte.

Non accennerò dunque ad alcuna riforma e tanto meno alla unificazione dello strumentale delle Bande militari perchè credo un'opera vana e assurda quella di tentare un accordo sur un argomento che non deve, nè può permettere accordo di sorta. Dirò semplicemente su tale proposito che i governi che tuttavia lasciano compiere alle

---

(1) A scanso d'equivoci, dichiaro che questa probabile ipotesi non è frutto di convinzione e fede politica socialista, chè non appartenni mai, nè mai apparterrò ad un partito che alla libertà individuale vuol sostituire la tirannia collettiva.

Ho inteso invece alludere alla lenta trasformazione che va compiendo il *capitale*, il quale — lungi dal mantenersi integro e tanto meno accrescersi nei forzieri di pochi privilegiati — si suddivide e si fraziona ogni giorno sempre più, creando una classe numerosissima di agiati lavoratori, e facendo scomparire, colle grandi sostanze, i grandi mecenati delle arti belle e della musica in particolar modo. F. B.

Bande militari il debito che devono soddisfare quelle civili, fanno malissimo e rendono un cattivo servigio all'arte ed all'esercito. A questo perchè gli sottraggono dal bilancio somme considerevoli per mantenere organismi musicali che rispondono male a quel loro ufficio che con grande vantaggio, anche economico, dovrebbe essere disimpegnato solo da quegli strumenti ritenuti presso la nazione cui essi servono, eminentemente marziali ed epici; all'arte, perchè la Banda militare perpetua l'equivoco in cui si dibatte e soffoca l'orchestra del popolo.

Ma se di proposito evito una discussione sulla Banda militare, desidero invece un esame attento su quella civile che, se organizzata in modo da poter sostituire l'orchestra nelle piazze, diviene un mezzo efficacissimo di estrinsecazione di musica pura ed elevata.

***

Ho detto: organizzata in modo da poter sostituire l'orchestra nelle piazze, e lo ripeto, non solo, ma insisto su tale idea perchè in essa risiede il nodo della questione. Infatti, o Signori, non credete Voi che l'ideale da raggiungere sia quello di assimilare più che sia possibile la Banda all'Orchestra, essendo questo il mezzo più vasto, più vario, più completo per esprimere ogni pensiero musicale? E se questo credete, perchè non cercare, trovare e possibilmente fissare gli strumenti più adatti a tale assimilazione? E non vi pare che se in ciò riesciamo, ogni difficoltà intorno allo sviluppo della Banda è eliminato, poichè essa, così organizzata, potrà allettare gl'ingegni eletti a scrivere originalmente per lei, oltre che subito, e con diritto, potrà integrarsi tutta la musica esistente per orchestra, evitando per sempre quegli autentici delitti artistici che sono il maggior numero delle odierne riduzioni per Banda?

Quanto a me non esito un momento solo ad affermare la mia salda convinzione che questo risultato è possibile ottenere. E quanto a Voi, o Signori, perchè possiate avere la mia stessa fede e il mio stesso entusiasmo per la realizzazione di questo che sembra un sogno, basterà che ricordiate due verità: l'una, l'ho già detta, che la Banda civile deve considerarsi nè più e nè meno siccome un'orchestra la cui intensità sonora, malgrado sia notevolmente accresciuta, è sempre

però atta a riprodurre, con le debite proporzioni, tutte le finezze, tutte le sfumature, tutte le vaporosità dell'orchestra propriamente detta; l'altra, che tenterò ora di dimostrare, che gli strumenti adatti a tale tramutazione esistono da vario tempo, ma, o non sono conosciuti, o non sono apprezzati, o sono male adoperati.

E comincio questa disamina avvertendo tre cose, e cioè: primo, che quando io dico che un gruppo, o un quartetto, o anche un solo strumento dell'orchestra ha il suo rappresentante nella Banda, non intendo che la sostituzione sia identica nel senso assoluto dell'espressione. Tanto vero che il Clarino, che comunemente è chiamato il Violino della Banda, non ha nè il timbro, nè l'estensione (nei suoni acuti), nè le prerogative del Violino; ma piuttosto — stabilito che il quartetto di Clarini è il quartetto a corda della Banda, e il Clarino ne è il Violino — intendo la correlazione nel senso che tutti gli altri strumenti hanno col Clarino e fra di loro gli stessi rapporti che gli strumenti dell'orchestra hanno col Violino;

Secondo, che la Banda ha lo svantaggio di fronte all'Orchestra di mancare degli strumenti ad arco, e *per ora* anche di quelli a pizzico, e che è un imperdonabile errore quello di aggravare la povertà dei suoi timbri, privandola degli strumenti ad ancia doppia;

Terzo, che se si vuole organizzare la Banda con criterî veramente artistici, è necessario distribuire gli strumenti che la compongono in quattro gruppi, o quartetti, così com'è costituita l'Orchestra, e cioè: 1° Quello che comprende la famiglia dei Clarini, che sostituisce il quartetto a corda; 2° Quello utilissimo degli strumenti a bocca e ad ancia semplice e doppia, che differisce da quello dei così detti strumentini dell'Orchestra solo nella maggiore ampiezza dei suoni; 3° Quello degli strumenti d'ottone di timbro chiaro, che comprende la famiglia delle trombe e dei tromboni; 4° Quello che comprende gli strumenti di timbro oscuro, e cioè: i Flicorni, che fu aggiunto in orchestra pel primo da Riccardo Wagner.

Quanto ai Corni e agli strumenti a percussione, l'impiego nella Banda non varia da quello dell'Orchestra.

A queste avvertenze generali aggiungo che — secondo il mio avviso — l'ordine degli strumenti, in una partitura per Banda, non deve differire da quello dell'Orchestra, visto e considerato che l'ufficio di essi strumenti è identico nell'uno come nell'altro organismo

musicale; e che l'orchestra da imitare dev'essere quella di Wagner della *Trilogia*, perchè la più completa fra quelle che sino ad oggi si conoscono.

***

Ed ora un breve esame sugli strumenti che devono far parte della Banda civile, cominciando dal quartetto dei così detti strumentini, ch'è poi quello scritto nella parte superiore di qualunque partitura d'Orchestra.

Questo primo gruppo di strumenti è comunemente composto di *due Flauti, un Ottavino, due Oboè, due Clarinetti* in *si*♭, *e due Fagotti.* Wagner aggiunge un terzo *Flauto*, un terzo *Oboè*, un *Corno inglese*, un terzo *Clarinetto in si*♭, un *Clarino basso* in *si*♭, un terzo *Fagotto.*

Nella Banda, quanto ai Flauti ed all'Ottavino non è possibile alcuna sostituzione, nè appare necessario raddoppiare il loro numero col pretesto che la forza sonora di tutti gli altri strumenti viene raddoppiata e taluna volta triplicata, poichè essi sono adoperati quasi sempre nel registro medio ed acuto e i suoni di detti registri sono tali da non aver bisogno di alcun rinforzo.

Vengono immediatamente dopo gli *Oboi,* pei quali esistono non lievi dispareri intorno alla loro sostituzione. Infatti, mentre alcuni Maestri, fra cui il chiarissimo Vessella di Roma, trovano non solo inutile ma dannosa la sostituzione, perchè non credono di dover rinunciare ai vantaggi che offre l'*Oboè* per il suo timbro particolare, sia quando è adoperato per gli *a solo*, ma ancor più quando è adoperato per cementare fra di loro gli strumenti di timbri differenti; altri Maestri, fra cui il Direttore del Conservatorio di Musica di Bruxelles, Geväert, escludono completamente l'una e l'altra ragione, ed osservano anzi che per la sua voce esile, l'*Oboè*, in un ambiente vasto ed aperto, se impiegato *a solo* non si sente quasi affatto, e se accoppiato agli strumenti metallici resta completamente schiacciato dalla loro potente sonorità.

Non io vorrò certamente assidermi a giudice fra sì illustri contendenti; però, col dovuto rispetto all'autorità ed alla competenza altrui, io mi permetto di esprimere la mia opinione in proposito, anche perchè credo di averne il dovere. — E dichiaro subito che, se

divido perfettamente il giudizio del Geväert per ciò che concerne la debolezza di sonorità dell'*Oboè* di fronte agli altri strumenti della Banda, apprezzo ancora più il giudizio del Vessella il quale, malgrado nel suo splendido trattato d'istrumentazione affermi, parlando del Sarrusofono in generale, che è uno strumento di diteggiatura facile, d'intonazione precisa e sicura e che può all'occasione esplicare una potenza di voce che per il suo timbro non si lascia sopraffare dalle prepotenti sonorità della Banda moderna, pure il soprano in *si*♮ e sopranino in *mi*♭ di detta famiglia non si devono mai preferire all'*Oboè* perchè, non solo non l'uguagliano, ma neppure lo imitano nel suo timbro così speciale e tipico.

C'è ora un altro agente sonoro, creato da non molto, precisamente collo scopo di rappresentare l'*Oboè* nella Banda. Io non ebbi ancora occasione di apprezzarne le sue qualità; epperò se davvero questo istrumento ha raggiunto lo scopo prefissosi dal suo creatore, sia il benvenuto, e senz'altro aggiungiamolo nella Banda, poichè scioglie una delle maggiori difficoltà per equilibrare la forza sonora del quartetto di cui ora c'intratteniamo.

I Clarinetti dell'Orchestra hanno nella Banda i loro rappresentanti nei *Saxophoni soprani* che, rispetto ai primi, hanno una tripla forza di sonorità e qualche volta per esigenze speciali potrebbe adoperarsi anche un *Saxophone contralto.*

Quanto ai *Fagotti*, strumenti ad ancia doppia, non vi è alcuno che mette in forse la convenienza di sostituirli col *Sarrusofono tenore e baritono.*

A completare questo gruppo, e per tradurre l'orchestra wagneriana, bisogna aggiungere un *Sarrusofono contralto* per il *Corno inglese*, un *Saxophone tenore* per il *Clarone*, un *Sarrusofono basso* per il *terzo Fagotto.*

Procedendo ora nell'esame degli strumenti che comunemente s'incontrano nelle partiture d'orchestra, troviamo i *quattro Corni* che nella Banda non mutano l'impiego che si suol fare di loro nell'Orchestra, e poi la famiglia delle *Trombe* e dei *Tromboni.* Per il numero e l'impiego di questi strumenti non credo possibile alcuna discussione. Basta ricordarsi che essi devono formare un quartetto completo di voci metalliche di timbro chiaro, il che si ottiene facilmente includendovi il *Cornettino* in *mi*♮ e *le Cornette* in *si*♭ per

le voci di soprano; le *Trombe* in *mi♭* per quelle di contralto, e i *Tromboni*, dei quali due per le voci di tenore, e il terzo ed il quarto per quelle di basso.

Poco è da osservare intorno al quartetto che comprende gli strumenti di timbro oscuro. Wagner ha adoperato due *Tenortuba* in *si♭*, due *Basstuba* in *fa* ed un *Contrabasstuba*.

Per le esigenze della Banda, invece, è bene ch'esso sia quasi identico al quartetto di timbro chiaro, e cioè, comprenda: per la voce di soprano il *Flicorno* in *si♭*; per quella di contralto il *Flicorno* in *mi♭*; e poscia il *Flicorno tenore* in *si♭*; il *baritono*; i *bassi* e i *contrabassi* in *mi♭* e *si♭*.

Il numero di qualcuna, o di tutte queste voci dipenderà dal genere della composizione che si deve strumentare e dal criterio del Maestro che la scrive, per conto mio, non credo che occorrano mai più di due suonatori per ciascuno dei suddetti strumenti.

Ho accennato prima, che gli strumenti a percussione devono essere identici così nella Banda come nell'Orchestra, non mi resta quindi, prima di parlare del quartetto dei *Clarini*, che dire dell'*Arpa* e degli *strumenti a pizzico*.

L'*Arpa* (non è alcuno che l'ignori) si accoppia con grande efficacia con gli strumenti d'ottone anche nei forti, e non si capisce perchè non si debba introdurla nella Banda, quando si possano trarre effetti di amalgami straordinari.

Io, p. e., nel ridurre per Banda l'*Entrata degli Dei* nel *Walhalla*, nell'*Oro del Reno* di Wagner, non ho potuto sottrarmi al bisogno di aggiungere le 6 *Arpe* scritte dal Wagner nella partitura per l'Orchestra, ed ho la fermissima convinzione che l'impiego di tali strumenti se riesce assai opportuno nell'Orchestra, nella Banda sarà opportunissimo e assai suggestivo perchè produrrà un effetto assolutamente meraviglioso.

Accenno pur qui ai non lievi vantaggi che si potrebbero trarre dall'introduzione nella Banda degli strumenti a pizzico come il *Mandolino* e tutti i suoi derivati. Questi strumenti che suonati in ambienti chiusi sono insopportabili per il loro tintinnìo noiosissimo, acquistano invece un senso di poesia indefinibile quando si odono da lontano.

Ora io credo che accoppiati con misura e senso elevato d'arte, agli

strumenti della Banda, potrebbero creare una sorgente feconda di effetti nuovi e bellissimi.

Accenno, però, non insisto perchè detti strumenti siano ora compresi nelle Bande, ciò che più preme ora, è di creare un tipo di Banda che risponda alle esigenze moderne dell'Arte, e per raggiungere questo scopo, non c'è che un mezzo: organizzarla in modo tanto razionale da poter ottenere tutti gli effetti possibili di sapienti equilibri sonori e varietà di amalgami, coi mezzi più idonei, ma di numero limitato, così come l'Orchestra.

Le *Arpe* quindi consideriamole, per ora, come strumenti non assolutamente necessari, e proseguiamo nella disamina del quartetto più importante della Banda, cioè il quartetto dei *Clarini*. Qui bisogna avvertire e deplorare un errore che si dovrebbe cancellare al più presto, e cioè: l'assenza assoluta in quasi tutte le Bande dei *Clarinetti contralti* in *fa* o *mi*♭. Perchè si comprenda tutta l'importanza che ha questo strumento, è mestieri ricordarsi che all'infuori della sua particolare bellezza di timbro come strumento preso a sè, bisogna considerarlo come parte della famiglia dei Clarinetti. Ora, se i *Clarinetti* in *mi*♭ e *si*♭ *primi*, sono i primi Violini d'una Banda, e i *Clarinetti* in *si*♭ *secondi*, sono i secondi Violini, non è evidentissimo che chi deve eseguire la parte delle Viole siano precisamente i *Clarinetti contralti* in *fa* o *mi*♭? Nè si creda che le Viole possano essere rappresentati nella Banda da altri Clarinetti in *si*♭ o dal Saxophone contralto, poichè, gli altri Clarinetti in *si*♭ non potranno mai ragionevolmente supplire i contralti, così come altri Violini non potranno supplire le Viole; e quanto al Saxophone contralto, non è neanche opportuno pensarvi essendo troppo palese la sproporzione sonora che corre tra esso ed il Clarino. Quanto alla sostituzione dei Violoncelli e Contrabassi, cioè ai Bassi del quartetto a corda, io stimo opportuno adoperare tre strumenti anzichè due, e cioè: i *Claroni* in *si*♭, uno o due *Saxophoni baritoni* in *mi*♭, e i *Saxophoni bassi* in *si*♭. E la ragione di tale impiego è: che nella famiglia dei Clarini esiste il Basso in *si*♭, ma non esiste il Contrabasso, ora — se per sostituire questo strumento bisogna ricorrere al Saxophone basso in *si*♭, non è qui pure evidente la sproporzione di sonorità che corre tra quest'ultimo strumento ed il Clarone? Ad ovviarlo dunque è necessario aggiungere il Saxophone baritono, stru-

mento intermedio fra i due già detti, il quale — oltre che a legarli e fonderli, serve meravigliosamente: ora a rinforzare il Clarone, ora a sostituire il Contrabasso nelle note acute scritte in tempi veloci. Prima di lasciare questo gruppo di strumenti, ch'è il principale della Banda, mi preme osservare che accennando ai Clarinetti primi e secondi, ai Clarinetti contralti e bassi e ai Saxophoni bassi, ho inteso implicitamente determinarne il numero perchè li ho messi sempre in correlazione coi Violini primi e secondi, colle Viole, coi Violoncelli e coi Contrabassi dell'Orchestra, i quali strumenti intendo che rappresentino non solo nelle qualità musicali, sin dov'è possibile, ma anche nella quantità, e nelle eventuali suddivisioni delle parti.

***

Qui giunto, il mio còmpito è esaurito. Parmi infatti di aver dimostrato sufficientemente le due tesi ch'io mi proponevo di dimostrare e cioè: la necessità che la Banda civile sia organizzata cogli stessi criteri coi quali si suole organizzare l'orchestra, e che gli strumenti per raggiungere tale scopo esistono. Ma prima di finire, o Signori, io vi debbo una dichiarazione altrettanto convinta quanto sincera.

Venendo a Parigi a discutere fra Voi di quest'importante argomento dell'Unificazione dello strumentale delle Bande, io non fui mosso che da un desiderio: quello di far convergere il pensiero dei Maestri e sopratutto dei Maestri illustri su quest'organismo musicale finora tanto trascurato e negletto, perchè essi, accogliendo le idee di massima da me già enunciati, li affermino con lavori sinfonici di polso, nei quali — più opportunamente che in un Congresso, potranno risolvere tutte quelle difficoltà tecniche di dettaglio, sulle quali di proposito io ho sorvolato. — Stimai, per questo, inutile avvertire il numero preciso dei componenti la Banda, perchè ciò mi parve semplicemente puerile e ridicolo. Nessuna legge e nessuna convenzione impongono il numero dei suonatori componenti l'Orchestra, nessun Congresso e nessun artista, foss'anche un'illustrazione autentica, potranno o dovranno fissare il numero dei suonatori della Banda.

Quello che mi premeva di discutere erano gli agenti acustici di essa, e sopratutto la divisione in gruppi distinti e separati dei vari strumenti che, secondo il mio avviso, non devono mai mancare in

una Banda bene organizzata. Questo ho fatto: m'intenda chi vuole. Aggiungo però che non ho l'illusione di credere d'aver dette cose assolutamente nuove e mirabili. Ho invece la ferma convinzione d'aver compiuto un dovere iniziando una discussione sull'Unificazione dello strumentale delle Bande, e la certezza che l'elenco strumentale da me proposto risponda, nelle sue linee generali, allo scopo artistico, ed al carattere di Orchestra della piazza, che la Banda da oggi innanzi deve avere.

Potrà qualche Maestro, superiore a me d'intelletto e di esperienza, discutere e magari non approvare qualche dettaglio della nuova partizione bandistica, ch'io propongo; ma non mi pare che alcuno possa dissentire nella sostanza delle idee da me svolte, e in generale dai mezzi da me indicati per la riforma ch'io invoco con tutto il fervore dell'anima mia.

Faccio voti, o Signori, perchè questo mio desiderio sia da Voi condiviso. La Vostra autorevole approvazione potrà rendere facile la sua realizzazione.

Fate che ciò avvenga; l'Arte ne avvantaggerà, Voi avrete contribuito al suo progresso, io ringranziandovi dal profondo del cuore ve ne sarò infinitamente grato.

Milano, 27 giugno 1900.

FILIPPO BRUNETTO.

IL CANTICO DEI CANTICI

CANTATA BIBLICA IN TRE PARTI
PER SOPRANO E BARITONO, CORO, ORCHESTRA ED ORGANO
DI ENRICO BOSSI.

Io avevo letto qualche succinta notizia intorno al *Cantico dei Cantici* di Enrico Bossi, dopo che esso fu eseguito per la prima volta e con pieno successo a Lipsia, il 14 marzo di quest'anno a cura della famosa Unione Riedel. Ora il lavoro mi sta innanzi nella totalità del suo essere, cioè nella sua partitura d'orchestra; posso quindi formarmi un concetto esatto di ciò che il Bossi fece per creare una vera opera d'arte e meritarsi la stima di un pubblico serio e competentissimo.

La *Cantata* del Bossi è composta su parole latine. Egli si è giovato del testo letterale del *Cantico dei Cantici*, quale appare nella Sacra Scrittura, e l'ha seguito da vicino facendone una libera scelta e riferendo dagli ultimi capitoli solo alcuni frammenti. Due sono i personaggi di questa azione allegorica, lo Sposo e la Sposa, cioè Cristo e la sua Chiesa. Però le parole della sposa divina sono, in parte, assegnate al coro.

Il Bossi ha compreso il testo della Bibbia nel suo antico senso dogmatico, vale a dire secondo l'interpretazione che ne dà la Chiesa Cattolica Romana, per la quale esso significa l'alleanza d'amore che esiste fra Cristo e la sua Chiesa ed originalmente appare nel rapporto fra fidanzato e fidanzata. La Chiesa desidera ardentemente di unirsi

a Cristo; Cristo ama la sua Chiesa e non ha pace finchè essa non gli appartenga completamente. Per quanto compresa d'amore, però la fede di lei vacilla, mentre Cristo sempre più di lei s'invaghisce. Or questo amore, che si esprime con gl'impeti della più gran passione alla fine della prima parte dell'opera, va, fortificandosi, verso le calme fascinanti e poetiche della unione finale, in fondo alla terza parte.

Questa premessa, cioè l'accettazione del significato allegorico nella Cantata del Bossi, è necessaria per comprendere il lavoro musicale. Vedremo infatti che la melodia del *Corale*, il motivo capitale e conduttore in tutta l'intera opera, e il *canto ebraico*, che pure s'insinua fra i momenti più importanti, quando solo, quando insieme al corale e dà contenuto e forma ad una pagina sinfonica di alto valore, sono precisamente la conseguenza della esplicazione simbolica cui abbiamo rilevata. La quale potrà essere discussa, come lo è stato, e anche ripudiata dalla teologia moderna a dagli studi scientifici — essendo nel *Cantico dei Cantici* tale sostanza d'arte, tale bellezza poetica, che basta a se stessa e non è necessario vederci più in là — ma, adottata che sia, in verità non arreca pregiudizio alcuno alla chiarezza e all'impressione del lavoro musicale.

Questa sostanza generale, umana e religiosa ad un tempo, non fa violenza a nessuna mente moderna e non contraddice al soggetto. È un'interpretazione: ma essa non distrugge il naturale ed ingenuo senso di poesia primitivo insito nelle deliziose pagine del poema. Io non debbo, nè lo potrei, intrattenermi sul valore di questa esplicazione allegorica. Non è questo il luogo. Si può passarvi sopra, come oggi comunemente si suole, e considerare il *Cantico dei Cantici* senza tendenze chiesastiche di sorta. Nel caso della Cantata del Bossi bisogna dimenticare ciò che scrittori moderni, in molti de' loro saggi, hanno discusso, confrontato e dilucidato, e pensare invece all'idea che vive nel dogma della Chiesa e che storicamente s'accompagna al sorgere di una potente opera d'arte. Quando si pensi che il fondo puramente umano permane oltre le circostanze di tempo e luogo, e che questo può esistere anche fatta astrazione dal *Cantico*, considerato come parte de' Sacri Scritti, a me francamente non reca molestia alcuna il fatto che un artista, premessa e seguita a tutto rigore l'allegoria accettata dalla Chiesa, abbia voluto significarvela nel suo

compiuto rapporto. Tanto meno poi si dovrà vedere in questa premessa una ragione per ripudiare l'opera del musicista.

Poichè è questo fondo puramente umano della passione che prevale nel *Canticum Canticorum* e per conseguenza nella Cantata del Bossi; e qui pure in mezzo ad un esplicito e chiaro carattere di religiosità. Ma non è per ciò che nella nostra disposizione d'animo sia creato come un conflitto fra l'elemento passionale mondano e l'elemento chiesastico; non è che noi stessi dobbiamo farci forza per raccogliere le nostre impressioni e dirigerle ad un contenuto di religioso carattere.

Il Bossi ha immaginato i diversi quadri della sua *Fantasia* in modo assai vivace e moderno, con uno stile che non dà posto ad antichi e morti modelli di musica sacra; egli non c'impone nulla di esotico, nulla che senta il riflesso di vecchi tipi musicali scolasticamente e con nessun ingegno oggi di nuovo concordati. No; egli anima le sue visioni ascetiche con forme umane, sentite modernamente, e con dipinture che dall'arte moderna attingono tutto il tesoro delle sue conquiste più ardite e più solide. Così egli perviene a trattare liberamente il suo soggetto e con tale libera genialità che esso appare assolutamente nuovo — con tutto che egli conservi all'opera sua quella elevatezza e nobiltà di stile, che al soggetto medesimo si conviene, e dia posto, di tratto in tratto, a forme di religioso carattere a tutto rigore.

Il Bossi, come compositore di musica sacra, non può e non deve facilitare l'intuizione dell'allegoria per mezzo di elementi musicali in istile rigorosamente chiesastico continuo: la musica ascetica del quattro — e del cinquecento lo poteva. Essa viveva di formule precisamente come la nostra, è vero, ma di formule che si erano identificate di necessità con il sentimento religioso e non era possibile staccarnele: essa era musica e religione ad un tempo. Ma il compositore moderno — e Bossi, ho detto, è moderno — anche pur non elaborando un tema del Canto Gregoriano, può essere profondamente religioso come artista, essendo semplicemente umano, elevato e serio come musicista. Alla lor volta i pochi temi tolti dal Gregoriano mantengono nella Cantata del Bossi una coesione ed unità nello stile, per cui anche per essi appunto il senso allegorico dell'opera si avvalora e il suo carattere spirituale è sorretto e fortificato. Non si sa-

prebbe dire quale dei due prevalga; sembra piuttosto che l'uno coll'altro si accompagni e si fonda.

— È l'anima dell'artista che è felicemente disposta ad intuire il fondo religioso della visione osservata, anche quando egli con la sua musica ne rappresenti il lato puramente umano. Sotto questo aspetto, come ben dice un critico tedesco, l'opera del Bossi fa pensare al *Parsifal* di Wagner. —

Nè d'altronde il musicista deve oggidì apparir rigido osservatore delle norme fissate, con gretto criterio, e desunte da vecchi modelli di musica rigorosa ed ascetica. Questo racchiudersi con le idee e le forme in un'epoca passata, operando a commuovere come fecero i suoi rappresentanti ideali, è cosa meschina. Coloro che propugnano questa maniera (lo si vede in pratica) sono degli scolastici o dei dilettanti. Anche l'essenza religiosa varia da epoca ad epoca e l'artista l'interpreta in modo diverso secondo tempo e luogo. Il fare sulle regole e su modelli del passato è prodotto della riflessione e della speculazione, e l'arte non c'entra per nulla. Perchè la produzione del musicista moderno sia incosciente ed armonica, come lo fu quella degli antichi, bisogna che le idee e le forme vivano dello spirito del suo tempo, come appunto l'antica sapienza scolastica traeva vita e norme dall'epoca sua propria. È lo spirito che va studiato attraverso le opere d'arte di ogni tempo, è il modo ond'esso prende forma nelle opere de' grandi maestri. Di varî elementi, che lavorano così attraversando i tempi, alcuni permangono, altri si mutano, altri spariscono. È il lavoro di una grande fusione incosciente quello del musicista moderno e del musicista italiano avvenire in ispecie.

Ora, ciò che permane è appunto la vera musica, la musica che, scritta secondo le esigenze dell'arte massima, è superiore ai concetti di tempo e luogo, ai concetti di stile chiesastico e non chiesastico. Ciò che permane e basta anche all'*Oratorio*, come specie d'arte, è che esso rappresenti il bello e il sublime ne' loro più puri aspetti. Dico questo perchè mi par certo che il Bossi non abbia voluto restringere il concetto della musica sacra nel piccolo quadro, che va apparendo ancor confusamente a compositori odierni riuniti come in conventicole. Del metodo di comporre musica sacra si suol fare oggidì, da talun d'essi, come di un brevetto di patente; essi la calcolano nè più nè meno che una sapienza sistematica di cui, non si sa in virtù

di quale scoperta, essi si attribuiscono il legittimo possesso. Ma, ha ragione uno dei critici del Bossi, la coscienza religiosa e la musica sono due cose differenti, e quella non potrà mai valere come regola musicale. L'artista non potrà mai risolvere questa questione: come debba esser fatta una musica chiesastica. In fondo, egli dice, il sentimento religioso sarà uno, ma non così la maniera di esprimerlo che è e sarà sempre diversa. Essa cambia secondo epoche e luoghi. Per esempio la musica dei cattolici si dirigerà sempre più ai sensi e terrà in sè più effetto esteriore: quella dei protestanti avrà più raccoglimento e dignità. Ciò dipende da una premessa: che cos'è il carattere sacro? E poi come viene compreso, sentito ed espresso? È inutile dunque misurare l'importanza del lavoro d'arte mediante il concetto della coscienza religiosa.

Che cosa rimane allora? L'opera musicale, la musica in sè. Questa è degna o no di stima, è arte grande o no. Alcune pagine della Cantata del Bossi, come musica sacra, non dovrebbero accettarsi; eppure non si possono ripudiare come musica. — Ma io non penserò mai per questo che esse siano scritte nello stile teatrale. — Così è ancora di pagine sublimi di Sebastiano Bach, di Beethoven, di Schubert e di Mozart. A noi non sembreranno più improntate del più puro sentimento religioso — non viviamo nell'epoca e nel luogo in cui furono scritte — ma la musica che esse contengono è arte immortale. Ciò che è bastato al Bossi per essere dichiarato musicista superiore alla discussione circa il suo stile in quest'opera, è la disciplina, la grandissima disciplina cui egli ha assoggettato la fantasia. È bello il non vederlo mai incorrere in nessuno di quei disegni melodici e in nessuna di quelle armoniche intemperanze e lascivie, che metterebbero la sua arte fuori dell'ambito che le è assegnato dalla natura del soggetto.

Il *Cantico dei Cantici*, secondo l'intuizione del Bossi, vuol'essere opera di grande stile. Essa lo è in fatti, ancor che non si rannodi e non abbia anzi un punto di contatto qualsiasi con l'arte di Palestrina. Una lontana relazione, in tal caso, è troppo trascendentale per doversi notare. Il compositore ci presenta modernizzati dei caratteri della grande arte polifonica dei secoli XV e XVI. I contrappunti sul *canto fermo* sono la forma generativa dei contrappunti istrumentali odierni sul *corale*. Di quella grande arte polifonica è evidente, nel Bossi, lo studio e l'amore; è il suo spirito secolare che ha dato nuova

vita a queste nuove forme. Egli ci presenta ancora dei caratteri dell'arte di Bach e di Händel, trapiantati nella più ricca e più sensuale forma moderna e sviluppati con quel senso squisito, che permette all'artista di tener conto di tutte le nostre conquiste musicali tecniche ed estetiche. Questa linea di condotta tanto più conveniva al Bossi, in quanto che una tradizione musicale, pel *Cantico dei Cantici*, non esiste. In fatti i singoli mottetti di Zarlino o di Carissimi, a mo' d'esempio, e i ventinove mottetti di Palestrina (il suo IV° libro di mottetti a cinque voci) sono lavori frammentarî e nulla più. Pur ognuno di questi ultimi mottetti è composizione a sè, in sè finita e si isola. Si disse in passato e si ripetè anche ieri, in proposito alla Cantata del Bossi: *il celebre lavoro di Palestrina.* Che rarità della specie! Celebri o non celebri, si tratta di frammenti e non di un'opera. Dunque il Bossi era tanto più libero di organizzare il suo lavoro nella forma che meglio credeva. Oltre a ciò, la novità del soggetto ha conferito all'opera sua una marcata impronta di più vivo interesse e conseguentemente di individualità.

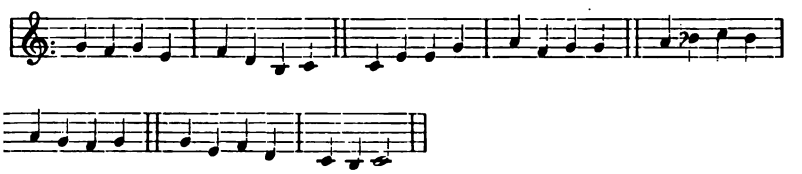
Se si ammettono i principî seguiti dal Liszt nel suo Oratorio *Cristo*, al quale la Cantata del Bossi si rannoda per la forma di intuizione del sacro testo, lo sviluppo congeniale che ne ha tratto il maestro italiano potrebbe dirsi aver avuto in quel capolavoro l'unico punto di partenza. Al Bossi, che non aveva però un vero modello pel trattamento del suo soggetto, il *Cantico dei Cantici* è apparso sotto la forma di una grande fantasia, come un quadro del cinquecento a soggetto biblico, in cui le figure sono vivamente mosse e colorite, ma anche come un tutto organizzato magistralmente, una serie di fatti sentiti nel loro fondo religioso simbolico, riprodotti con superficialità di umanesimo tutto senso e poesia, un lavoro dominato da una grande unità di concezione, da una forte coesione di parti, una forma chiusa più e meglio che non si rilevi in qualsiasi altro saggio moderno del genere, senza che per questo il compositore ricorra, per accreditar la sua opera, al passaporto ufficiale, ma inutile e puerile, della tanto decantata fusione del sentimento italiano con la profondità del pensiero allemanno. Bossi è nobilmente inspirato, ma è meridionalmente sensuale in gran parte della sua musica. Egli è un musicista italiano, ardito e senza viltà.

Egli può essere criticato sfavorevolmente solo da quei docili filistei,

che, quando non sentono quattro voci occupate nel seducente giuoco di un partimento d'armonia, o non li commuove un giro di scialbe imitazioni, o non li intorpidisce un brano di canto fermo tutto pedestremente chiazzato dei più volgari colori del moderno impressionismo, se la cavano con due parole, dicendo che la musica è teatrale, quindi dannata. Sì, solo da questi spadroneggianti colossi di imbecillità egli può essere punzecchiato; e sta bene; perchè egli ha profuso nel suo lavoro quanta mai fu sentita grazia dell'espressione insieme con la più composta dovizia di melodia, lasciando su tutte le parti, sì liriche che descrittive, scorrere l'onda copiosa di una nobile sonorità. Perchè anche tra le catene violentemente scosse dei fugati e de' componimenti in canone, agili pur sempre e liberamenti svolti, passa un alito di serenità e di calma superba, vi è luce, vi è bellezza di tersi contrappunti. Perchè, pur rimanendo circoscritto ne' limiti assegnati, crediamo con qualche autorità, alla specie dell'Oratorio biblico, specie dedicata a' più nobili ideali, il compositore, che ama ed accarezza l'orchestra, ha dipinto i quadri suoi coi piú veri e più smaglianti colori, ha presentato dei dettagli d'istrumentazione che fa piacere approfondire e ne ha tratto effetti sempre scelti e talora sorprendenti, maestro, come pochi, delle famiglie orchestrali e del coro. Perchè anche le voci egli ha trattato con perfetta libertà congiunta a molta efficacia espressiva e, nulla sacrificando all'effetto esteriore, ha saputo colpire e commuovere non tanto forse con la novità delle volute melodiche quanto con la intensità degli accenti, de' coloriti e delle note di sentimento, movendo dalla logica forza interna della melodia e su di essa il massimo calcolando. Perchè, anche fuor della grazia de' sacri canoni, mediante gli effetti delle voci o quelli dell'orchestra, egli ha creato nell'uditore delle disposizioni d'animo elevate, perfettamente omogenee colla spiritualità allegorica del soggetto e con la espressione ed il carattere delle figure simboliche che egli presenta. Perchè egli è musicalmente vero ed umano non con dei vieti e puerili espedienti e delle mariuolesche contraffazioni, ma con dei concetti e delle idee ricche di senso, con della melodia sana, con della vera arte e, in una parola, con della musica.

*
* *

La Cantata del Bossi è divisa in tre parti, mantenute in reciproca relazione ideale e stilistica e strettamente allacciate mediante il ripetersi di alcuni temi, che, oltre ad avere un significato loro proprio oggettivo, rappresentano come una forza impulsiva e coesiva nella compagine, nella trama e nervatura del dramma. Primo fra essi per importanza è la melodia del corale: *Ecce panis angelorum:*



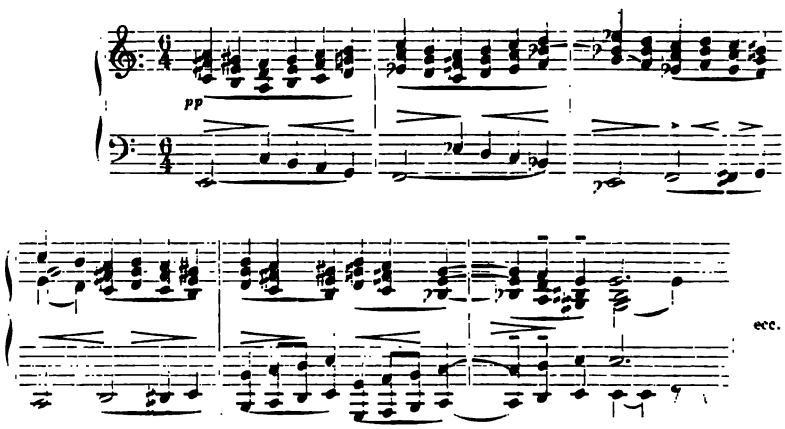
il tema che diventa *conduttore*, a dirla con terminologia moderna, e si riferisce a Cristo; è il motivo tematico dello sposo. Egli è il principale fra tutti; predomina e regge l'intero lavoro. Altri motivi pur vi hanno che, essendo ripetuti e svolti, van facendo a sè veste di motivi tematici; li verremo accennando brevemente più tardi. Il Bossi non riproduce il motivo allo stato di semplice pro-memoria, come usan fare i nostri compositori teatrali, ma lo presenta in uno stato di accomodamento e di evoluzione continua, sotto nuovi aspetti, trasformato armonicamente e ritmicamente. Oggidì l'organizzazione dei lavori nelle specie musicali drammatiche, corali ed anche — quanto intellegibilmente ed opportunamente non so — in quelle sinfoniche, tutta riposa ormai sull'uso efficace dei motivi conduttori. Esso è stato generalizzato, come ognun sa, dopo Wagner. Nessuno conosce ancora l'impenetrabile segreto del Maestro — oh non è facile conoscere il segreto del genio! — ma comunque, dall'impiego del motivo tematico l'unità della concezione musicale ha guadagnato assai. Egli tiene unite le sensazioni, raccoglie, prepara e distribuisce intellegibilmente le delineazioni della forma, è una forza organizzatrice di prim'ordine. Il Bossi ne fa un uso moderato e serio, che gli è fonte di chiarezza e d'impressività. La specie e la ricchezza del partito che il compositore sa trarre dall'apparire della citata melodia corale, inframmettendola con artistica naturalezza ne' maggiori centri d'espressione, tra

gl'inviluppi di nuove armonie e le ricche trame dei contrappunti, è qualche cosa di sorprendente. Il musicista vero può trattenersi dall'ammirare soverchiamente la scienza dei numeri; ma qui propriamente è il caso di ammirare la potenzialità espressiva di quadri interi, nei quali il calcolo della proporzionalità attiva dei mezzi sparisce al confronto dell'impressionante, avvincente effetto.

Ma andiamo per ordine e consideriamo il contenuto musicale di questo lavoro.

Egli è col tematico motivo orchestrale esprimente il desiderio della sposa, la Chiesa, di essere amata dal suo Cristo, che ha principio la Cantata.

I. *Andante sostenuto.*
Violini e Viole con sordina.



Ciò è perfettamente logico e bello insieme. In questo caso la Chiesa è rappresentata dal coro, il quale rivolge al divino sposo la preghiera: *Osculetur me osculo oris sui*, e canta le lodi di lui: *Quia meliora sunt ubera tua vino, fragrantia unguentis optimis. Oleum effusum nomen tuum.* A queste ultime parole s'annuncia in orchestra, suonato dai corni, il tema del *corale*, il motivo di Cristo, cui il coro associa le sue voci distese in una morbida ed ondulata linea di melodia, che risolve nel *tema* in mezzo ad una gran luce di gloria e di festività armoniosa. Non ci vuol molto a convincersi come il Bossi abbia, in pochi tratti, presentato di già, chiaro e preciso, il soggetto del suo lavoro.

Il coro prega ancora: *Trahe me post te*, un pensiero melodico brillantemente proposto dai corni, ai quali rispondono le trombe, mentre una crescente agitazione va notandosi tra gli strumenti ad arco. Due diverse figure si rincorrono e le armonie squillanti aumentano sino a che il coro entra col fugato: *Curremus in odorem unguentorum tuorum.*

II. *All.° vivace.*

Contralti

Tenori

cur - re - mus cur-re - mus cur - re - mus cur-re-mus in o -

cur - re - mus cur - re - mus cur -

f

do - rem un-guen - to - rum tu - o - - - rum cur - re - mus

re - mus cur-re-mus in o - do - rem un-guen - to - rum cur-re-mus in o -

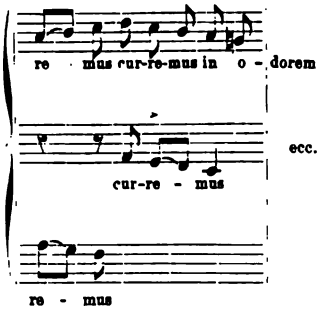
cur-re - mus cur - re - mus cur - re - mus in o -

Soprani

cur - re - mus cur-re - mus cur -

do - rem un-guen - to - rum tu - o - - rum cur-re - mus

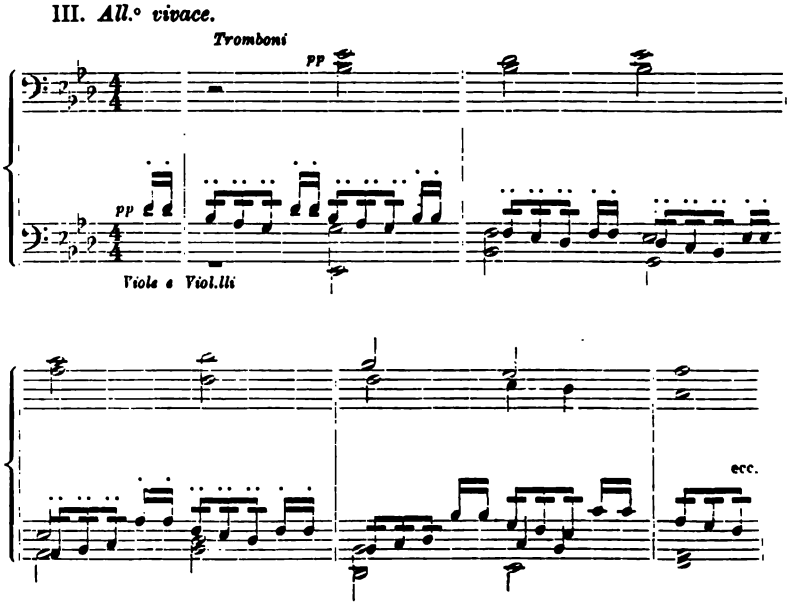
do-rem un-guen-to - - rum tu - o - - rum cur -



Ecco una forma che non potrebbe essere usata a più giusto luogo. Come musica egli è un componimento imitativo di fattura magistrale. Il Bossi inizia così la serie di quelle sue illustrazioni polifoniche, in mezzo alle quali egli getta, di quando in quando, il tema del Corale, trasformato nell'armonia o nel ritmo, ma intatto nella melodia, fondendolo mirabilmente con esse e creandogli un' attrattiva, una luce, un ambiente espressivo costantemente nuovo.

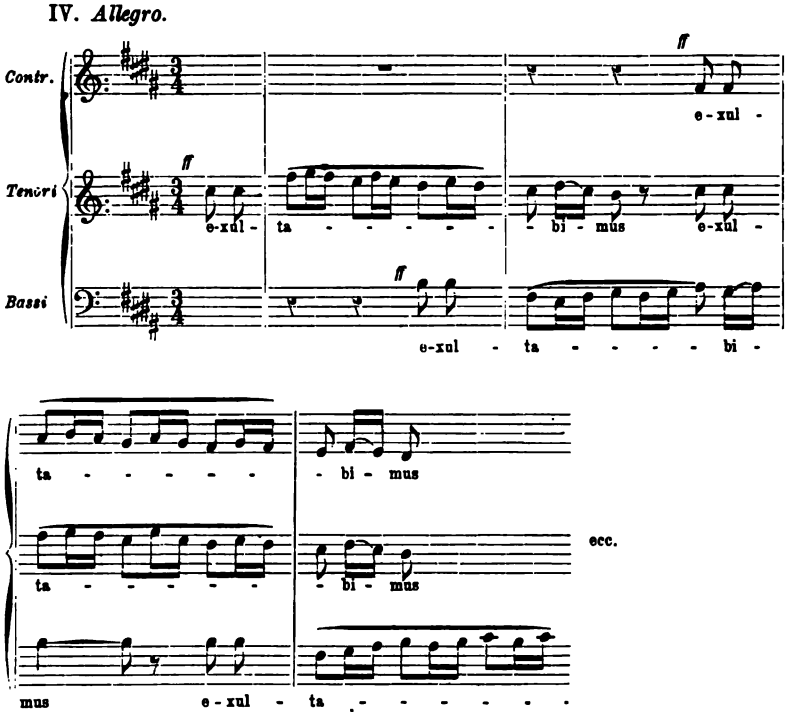
Quando, sull'estinguersi del coro, l'agitata corsa, il fremito del tema fugato continua, e questo, susurrando in orchestra, svanisce come un mormorio insensibile, il corale di Cristo emerge solo come in una calma e regale maestà, cantato in superbe armonie dai tromboni:

III. *All.° vivace.*



allora la sposa (Soprano) timidamente narra come la sua preghiera fu ascoltata dal Re e com'egli l'accolse: *Introduxit me rex in cellaria sua.* Essa è un'anima isolata che si esprime rievocando, con breve accenno, il tema Colui sul quale si raccoglie il suo desiderio, ma che è tutta paurosa però, la prima volta, al ritrovarsi sola col suo ben amato e tutta sorpresa e tremante dinnanzi a lui che è circonfuso di maestà divina. Alle parole di lei fa eco in fatti il motivo del desiderio d'amore (Es. I) quasi represso dal riedere della gioia animata: *Exultabimus et laetabimur in te, memores uberum tuorum super vinum: Recti diligunt te.*

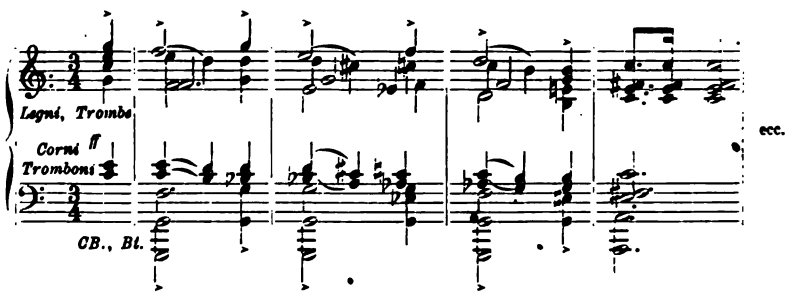
IV. *Allegro.*



un coro questo di carattere e stile Händeliano, a soggetto alternativamente ripetuto per moto contrario, pieno di vigore e di festività. La comunione inneggia magnificamente al suo Signore e dice le lodi di lui. In mezzo all'incessante fluttuare e rincorrersi delle voci il compositore ora lancia la figura del Corale in un nuovo ritmo di 3/4. Egli ottiene

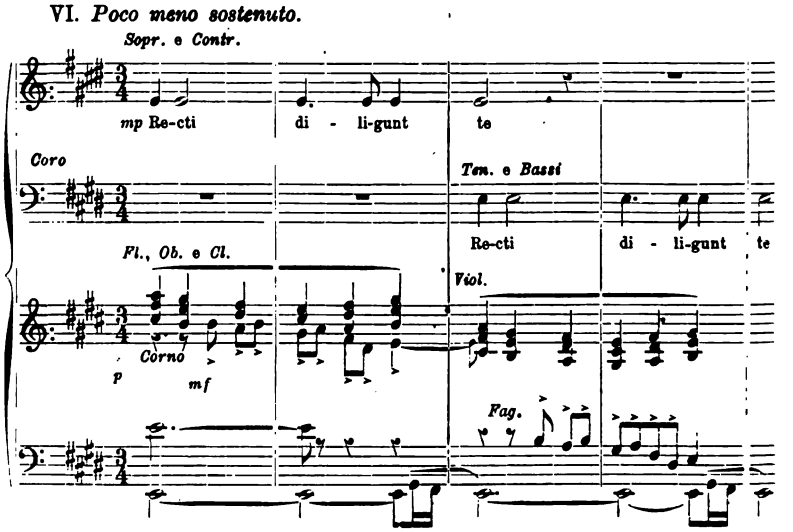
così un effetto straordinario, ancora più bello dell'altro precedente, il quale direbbe solo — mentre invece ben altre prove ne avremo — qual sia la forza tecnica e la genialità del maestro nel maneggiare le più scelte forme del contrappunto; così che, nel risultato, a noi che ascoltiamo rimane l'efficacia di una vera sincerità di espressione e di una imponente naturalezza. La perorazione orchestrale che segue determina il carattere maestoso di questo pezzo, e qui il Corale riappare sotto un nuovo aspetto così armonizzato,

V. *Un po' maestosamente.*



innanzi che la ripresa della *figura tematica del desiderio d'amore* restituisca la primitiva disposizion d'animo al coro, cioè la divina calma con cui vengono espresse le parole *Recti diligunt te:*

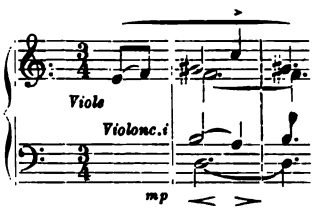
VI. *Poco meno sostenuto.*



Si noti fra quale forma di procedimento armonico sul pedale si trova avviluppato il tema di Cristo. Il momento è solenne, la folla tace.

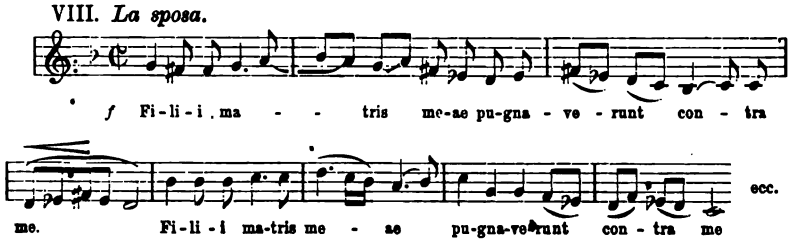
Ora, in mezzo a questa calma piena di santità, il compositore lascia che le estreme note della tristezza risuonino lentamente; poichè quest'anima che cerca amore non è fra le anime elette. L'intonazione del suo canto è dolorosa, straziante è il motivo che lo precede:

VII. *Moderato.*



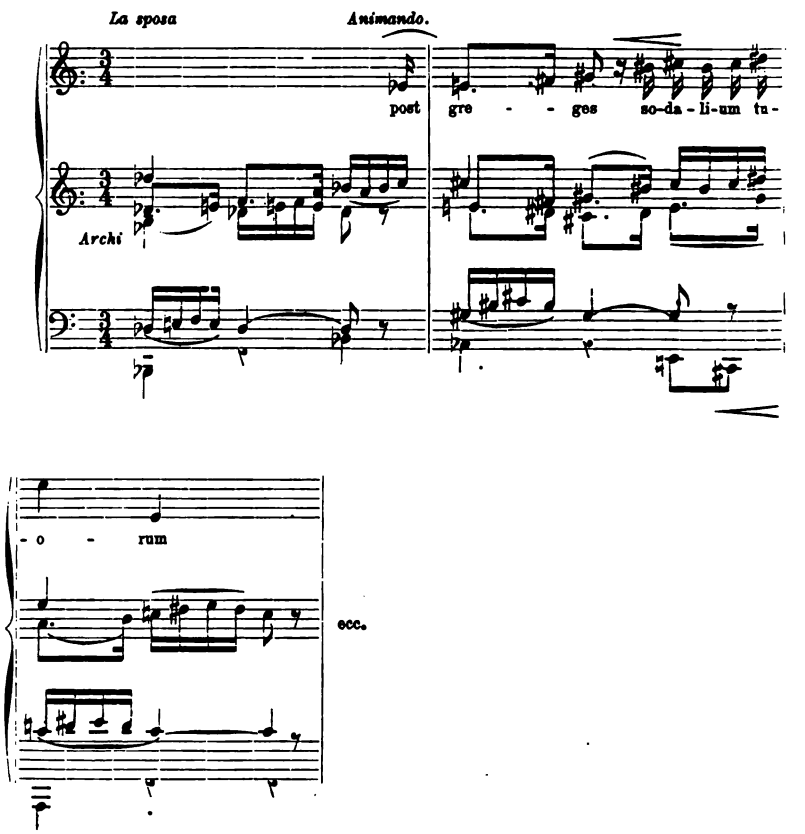
ma la sua espressione si accalora e s'avviva rapidamente: *Nigra sum, sed formosa;* póscia ritorna agli accenti depressi alternativamente ed animati: *Nolite me considerare, quod fusca sim, quia decoloravit me sol.* Qual fine, qual vero sentimento in codesto canto della sposa! Ma è precisamente da questa sua fase che egli è in considerevole aumento d'espressione. Il compositore ha avuto un'idea felice sotto varî aspetti introducendo nella sua Cantata una melodia ebraica molto caratteristica, un canto che viene variamente adoperato a significare i traviamenti della Chiesa che ha smarrita la fede, e la ribellione dei nemici di Cristo. Questa melodia a punto s'annuncia insieme alle parole che ne esplicano il senso e la funzione: *Filii Matris meae pugnaverunt contra me.* In questo caso, nella *Sposa* vengono personificati i componenti la Chiesa, i quali discendono dalla comunione ebraica e desiderano di unirsi a Cristo. Anch'essi, nota Giorgio Göhler, il padrino del *Canticum*, devono, come il lor Signore, soffrire oltraggio dai loro antichi fratelli di fede, anch'essi devono essere perseguitati, ed è il motivo del canto ebraico che a punto esprime i loro lamenti:

VIII. *La sposa.*



Un finissimo contrappunto, assegnato da prima alle viole e mano mano esteso agli altri istrumenti, s'accompagna alla melodia, finchè essa si disperde per lasciar campo, dopo ricordati i primi accenti dolorosi: *Vineam meam non custodivi*, ad una dolcissima preghiera: *Indica mihi, quem diligit anima mea, ubi pascas, ubi cubes in meridie, ne vagari incipiam post greges sodalium tuorum.* È bello, è vero, è poetico l'errare del tema sui flutti dell'orchestra, che è quando tutta soavità di canti e d'armonie e quando tutta ansia e nervosità, e il suo acquietarsi, in fine, nella forma che ora egli ha caratteristica per l'uso dell'intervallo di *seconda eccedente*, quando la sposa proferisce le ultime parole:

IX. *Mosso.*



È questo un altro dei quadri che al Bossi sono più felicemente riusciti.

Mite e consolatrice la parola dello sposo (Baritono), che canta la bellezza della compagna, viene a sedare tanta angoscia: *Si ignoras te, o pulcherrima inter mulieres, egredere et abi post vestigia gregum, et pasce haedos tuos juxta tabernacula pastorum.* Sono pagine di melodia squisita. *Pulchrae sunt genae tuae sicut turturis, collum tuum sicut monilia:*

X. *Moderato.*

Lo sposo *Dolce*

Pul - chrae sunt

Clar.

Corni *Viole* tr tr tr

p

ge - nae tu - ae

Oboi

ecc.

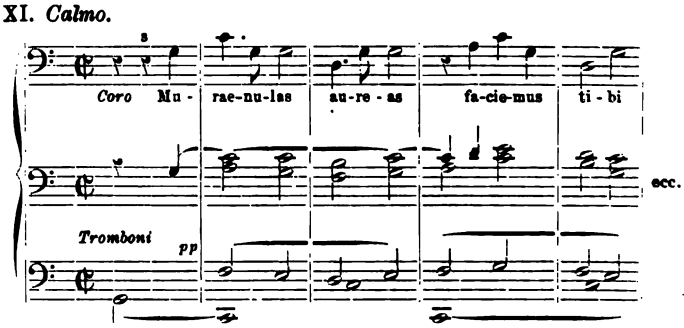
tr tr

la musica dipinge immaginosamente questa bellezza che parla ai sensi. Sulla bruna perla del volto, sull'ornato del collo rifulge come la venustà di un capriccioso arco di gemme; e son gemme musicali. Il ricamo degli strumenti a fiato, delizioso da prima ed ingenuo alternativamente nei clarinetti, negli oboi e ne' flauti, si svolge sul trillo

sottovoce delle viole e poscia de' violini, e passa agli strumenti ad arco con una intensità di canto espressivo, latente a tutta prima come melodia, poi denso, forte e palese come accento passionale. Il crescendo è una vera festa della figura d'accompagnamento e dei trilli sul canto spiegato dei violoncelli e delle viole.

E la sposa, a comparire più bella, deve essere ornata di catene d'oro e d'argento. Il compositore qui ha immaginato che l'offerente cotesti doni alla sposa non sia il solo Cristo, ma bensì la Santa Trinità, ed ha composto un canto a tre voci, contralto, tenore e basso, in origine per tre solisti ed ora assegnato al coro: ***Muraenulas aureas faciemus tibi, vermiculatas argento.*** Egli è un canto di notevole bellezza e nobiltà di condotta, un omaggio di angeli risonante dal cielo: la proposta è dolcemente annunciata dal basso su miti armonie dei tromboni

XI. *Calmo.*

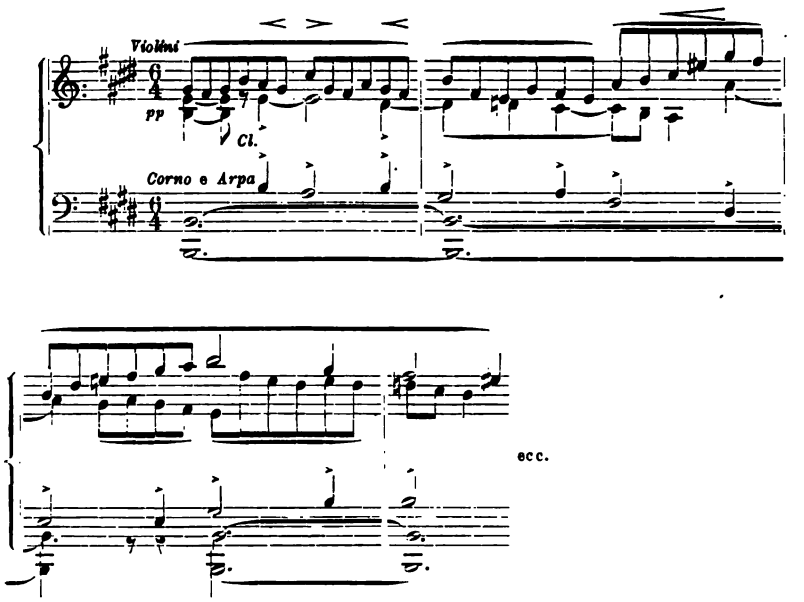


e si ripercuote, come fugato, nelle altre voci tra la ognor crescente sonorità dell'orchestra. L'apice effettuale di questo quadro polifonico che innanzi a noi si svolge, è toccato allo *stretto,* il quale, risolto nello sfolgorar del tema in forma di echi di canone, squillanti nelle trombe, dolci nell'arpa e vibratamente sonori nei tromboni, animati e in alto lanciati dagli istrumenti ad arco, sbocca nel tema principale lasciato all'organo solo o ad una combinazione istrumentale equivalente, che dà termine al componimento con maestosa pompa e precede il più bel pezzo di questa prima parte della *Cantata,* la scena d'amore ossia il duetto finale.

La sposa mira l'amato suo che le riposa sul seno: ***Dum esset rex in accubitu suo, nardus mea dedit odorem suum.*** In questo canto,

che è soffuso di una gran dolcezza patetica e da cui traspira una indefinibile beatitudine d'amore — *Fasciculus myrrhae dilectus meus mihi inter ubera commorabitur* — *Botrus cypri dilectus meus mihi, in vineis Engaddi* — l'orchestra intesse, molcendo, una morbida, ondulata melodia di espression vaga, mentre il corale di Cristo vi appare accanto radioso e ridente in una nuova trasformazione, espresso dai calmi suoni dell'arpa e del corno,

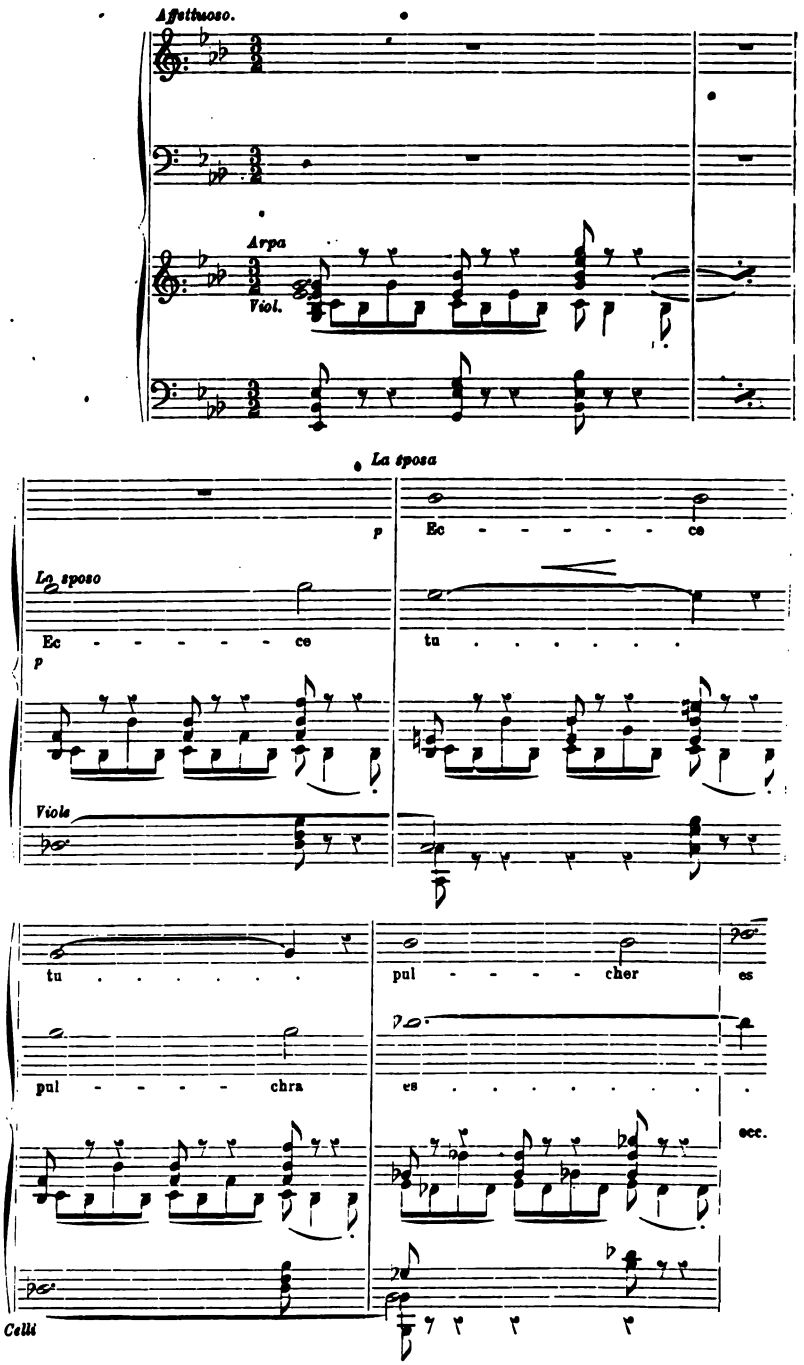
XII. *Moderato assai.*



e ad esso pure accenna la sposa terminando la sua melode, con che ella canta inspirata la bellezza di Colui che l'ama.

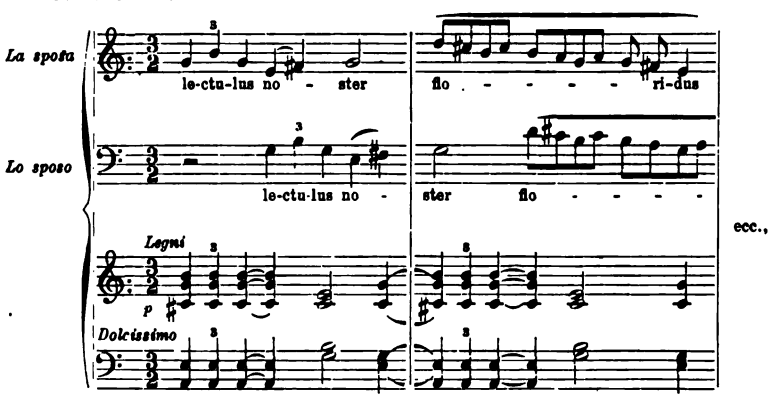
La precedente figura melodica, che serviva di ricamo istrumentale all'idilliaco esultar della voce: *Pulchrae sunt genae tuae*, prepara l'altra consimile, un blando sussurro dei violini, cadenzato dagli accordi dell'arpa e raccolto da velate armonie or di flauti or di clarinetti e di corni, su cui va a distendersi la frase iniziale del duetto. Questo passaggio è di per sè una divinazione geniale. L'arpa accompagna le armonie soavissime, e la melodia delle due voci si svolge nella forma di canone.

XIII. *Moderato.*



L'effetto delle due voci, nella loro linea e nel loro accordo così bene consonanti ed espressive, è completato dalla elegante sonorità dell'orchestra, un accompagnamento di disegni crineggianti a fila dorate e fondentisi in una riguardosa pienezza di suoni: *Ecce tu pulchra es, àmica mea, ecce tu pulchra es, oculi tui columbarum. Ecce tu pulcher es, dilecte mi, et decorus.* Ma il canone si fa più serrato, più vivaci si rincorrono e riallacciano i suoi periodi, più stretta si fa la catena delle sue voluttuose spire, e un ornato di voci amabili tutto l'accarezza e profuma: *Lectulus noster floridus: tigna domorum nostrarum cedrina, laquearia nostra cypressina.*

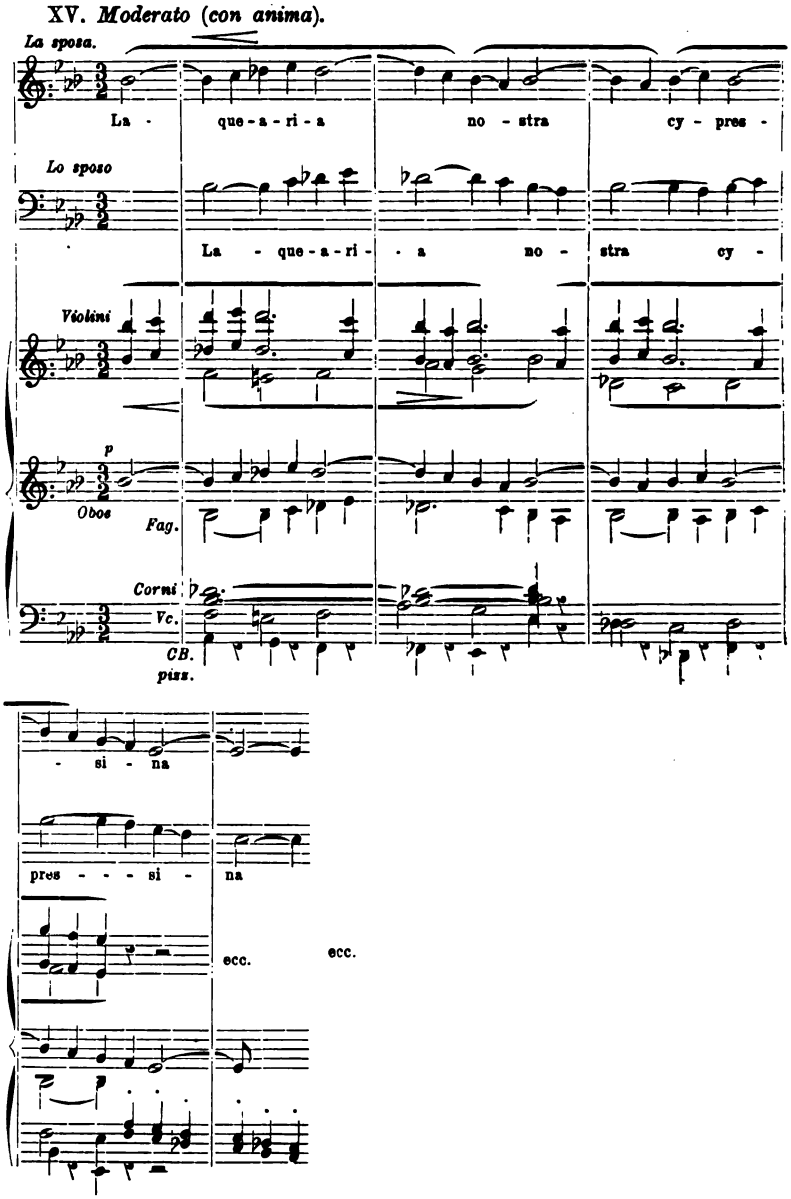
XIV. *Moderato.*



È un vago pispigliare di onde armoniche, è un tremolar di voci con dolcissimo ed improvviso passaggio in nuova tonalità. Presso questa modulata risoluzione, una immaginosa figura lanciata dagli strumenti ad arco viene a gettarsi per lo mezzo e ad aumentare il fascino di questo delizioso momento musicale. Egli è come un olezzo di fiori, un dolce languore, una carezza infinitamente sensuale, tra cui il canto ha agio di passar libero, irrefrenabile: *Lectulus noster floridus: tigna domorum nostrarum cedrina, laquearia nostra cypressina.* Qui la musica ci offre ella stessa la visione del sospirato idillio d'amore, laggiù dietro ai campi arsi al meriggio, tra il folto de' tigli verdi e al rezzo de' bruni cipressi, laggiù nella dolce casa nascosta tra i fiori e i cedri. Questa immaginosa e felice dipintura ha agio di esprimersi, è compresa nel suo svolgersi, quand'ecco riapparire in forma sonora, ampia e maestosa il Corale, ed una bella frase,

cantata dagli amanti all'unissono, assurgere grandiosa come un inno di trionfo: *Tigna domorum nostrarum cedrina*, e risolversi anch'essa in triplice canone nell'altra molto sensibile, che è come coronazione dell'audacissima e severa forma,

XV. *Moderato* (*con anima*).



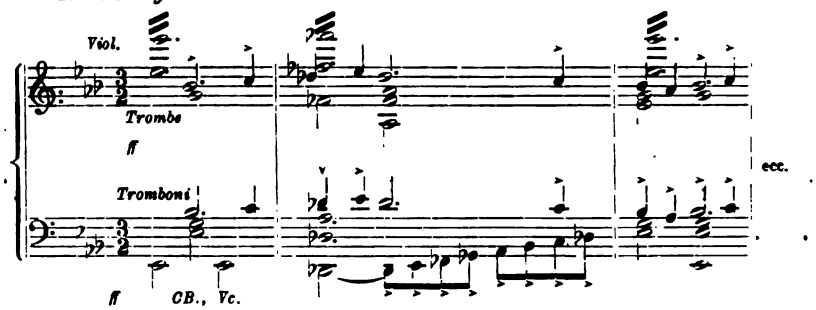
è presa dal tema del corale e sarà il soggetto della perorazione definitiva.

Al corale è legato questo quadro con nodo indissolubile; esso non abbandona più quest'ampia luce di melodie, in cui manda egli stesso lampi fulgidissimi, ed ogni tanto s'effonde nella nuova eccitante atmosfera di suoni, e si insinua dovunque e molce ed ammonisce con la sua voce incisiva, riccamente ornato degli accenti di altre voci, di echi, di squilli formanti come una rapida scesa di perle sonore all'infinito che sorprende e abbaglia. È un inno trionfale sviluppantesi quando dal primo quando dal secondo periodo del corale; egli si ripete passando in varie tonalità, con attraente effetto sonoro e con un crescendo così intensivo di eccitamento, che tende un po' troppo forse, ed arriva in fatti, al dramma. Poichè — io dico francamente la mia impressione — qui tutto vivendo più del senso allegorico che del senso poetico naturale, lo stile ha dovuto per forza scostarsi alquanto dal carattere idilliaco, semplice, pastorale, proprio della scena contemplata nel suo aspetto visibile. Ma la musica è non di meno bellissima. È bellissima nella sua genialità, nella sua vigorosa nitidezza di disegno e di colore, nell'afferrabile plasticità del pensiero dominante, ed ha in sè una gran forza, una forza affatto conquidente: la naturalezza.

Il compositore s'è però lasciato vincere alquanto la mano, oltre che dall'elemento allegorico, anche dalla grandiosità del partito che egli ha visto potersi trarre dalla musica in astratto, e, senza accorgersene, nell'atto in cui evolvevansi le singole frasi musicali, cedendo all'ispirazione, si è trovato fra le mani un componimento fastosamente lirico, di espressione talora eccedente i limiti naturali del soggetto. È, al postutto, mediante la elevatezza del simbolo che egli può giustificare le ampie dimensioni e i vivi colori del suo quadro musicale.

Negli ultimi istanti di questa scena, il corale, dolcemente squillato or dalle trombe, or dai corni e dagli oboi sulle armonie dei tromboni, raccorciato come motivo tematico ed espresso in diverse tonalità, scrosciante in fine in un ampio fortissimo, va a formare una solenne e maestosa cadenza. Ancora poche battute di perorazione, che ribadiscono la impressionante effettualità di queste pagine col ricordo del tema corale

XVI. *Largamente.*



squillato dalle trombe e dai tromboni in un ambiente di figurazioni e sonorità accentuatamente eroiche, e il duetto ha termine. Il grande crescendo finale circoscrive questo pezzo in una magistrale unità di costruzione e di stile. Forse essa è la più bella pagina dell'intera Cantata; certo è quella in cui si ammira la sua sostanza melodica principale, di cui vedremo tuttavia altri splendidi sviluppi in seguito.

***

Questa prima parte del *Canticum* è, come si vede, fondata su motivi indipendenti, tra mezzo ai quali campeggia e predomina il *Corale*, mentre il canto ebraico gitta una nota distinta, quasi sinistra e ricordevole di tristizia.

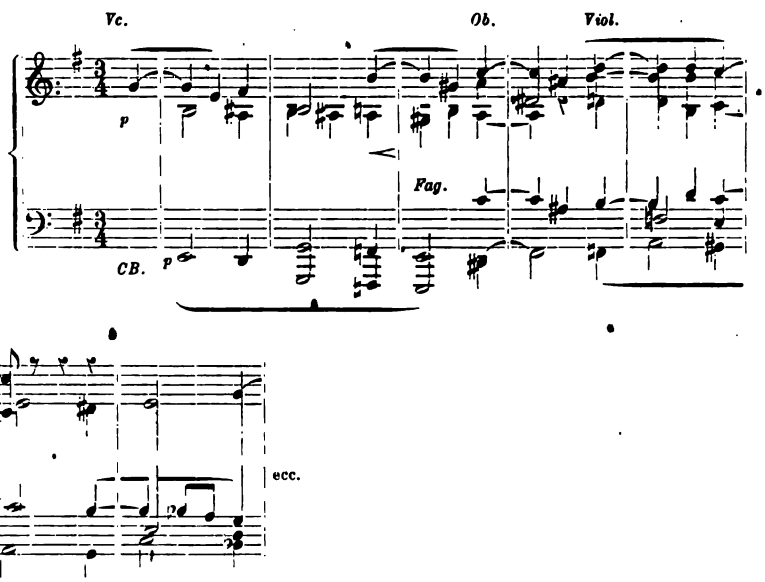
Il Palestrina finisce con le parole *Ego flos campi et lilium convallium* il suo ventinovesimo ed ultimo mottetto su la Cantica di Salomone. Il Bossi, con le medesime parole, profferite dallo Sposo dopo poche battute dell'orchestra, incomincia la seconda parte della sua Cantata. Egli ha chiuso meglio la prima divisione dell'opera sua, precisamente come Zarlino il suo mottetto.

Le note flebili e dolenti, con le quali comincia la seconda parte, ci dicono che qualche fatto è venuto a mutare l'ideale immagine dell'unione della Chiesa con Cristo espressa nel duetto d'amore e l'ha turbata. L'ardore dell'affetto non è stato durevole. La Chiesa ha vacillato nella sua fede ed ha traviato. Cristo però l'ama sempre e la vuole nuovamente a sè; poichè egli non si cambia; il suo amore è puro, sincero ed eterno: *Ego flos campi et lilium convallium.* Egli le

dimostra anzi tanto più forte il suo eterno affetto. E così è amore eterno che egli vuole da lei, un amore più calmo e di più salde radici. La Chiesa travia; ebbene Cristo le perdona; egli la sa un fiore tra le spine. *Sicut lilium inter spinas, sic amica mea inter filias.*

Ecco perchè, nell'angosciata introduzione della seconda parte, il pensiero s'aggira tra la melodia corale e la canzone ebraica. Infatti il motivo del violoncello

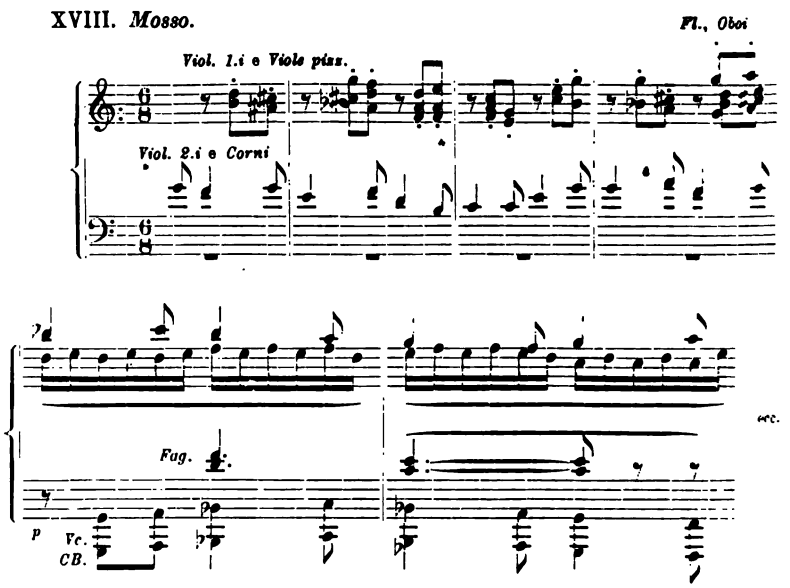
XVII. *Moderato.*



è una forma alterata dell'inizio del Corale. Quanta tristezza in quello spunto del tema che si scopre soavemente di tra mezzo le armonie offuscate e la torbida voce degl'infidi, dei falsi consiglieri, dei traviatori e de' ribelli! — le spine, i rappresentati della legge anticristiana!

Ma Cristo non dubita un solo istante che la sposa tornerà a lui spontaneamente: *Adiuro vos, filiae Jerusalem, per capreas cervosque camporum, ne suscitetis neque evigilare faciatis dilectam meam, quoadusque ipsa velit.* Il sentimento della musica è pur qui triste e passionato, ma pieno di rassegnazione e di fede. La figura in contrappunto, che avvolge il canto dei violoncelli e delle viole, è Bachiana.

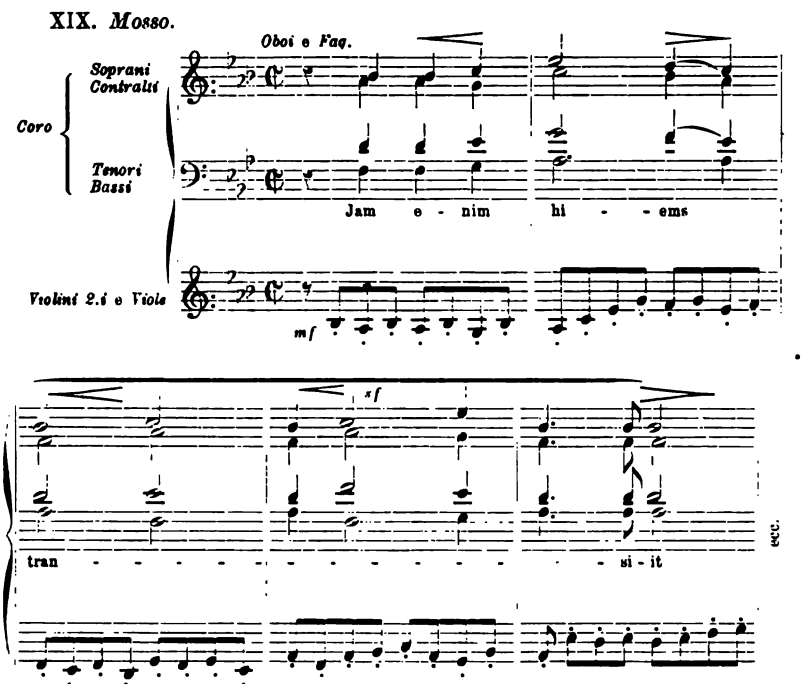
Ma ecco che la prima frase del Corale s'annuncia vivacissima e notevolmente trasformata. La sposa l'ode: *Vox dilecti mei.* Quel canto divino si ripercuote come eco nell'anima di lei, che nuovamente aspira all'amore del suo diletto. Le parole dello sposo l'hanno risvegliata. *Ecce iste venit, saliens in montibus, transiliens colles.* E la musica dipinge questa visione della fantasia, questo sogno, l'approssimarsi dello sposo, che agli occhi sorpresi e intenti della compagna appare valicante i monti, chiamando lei con la sua voce; e dipinge pur l'ansia di lei che sente com'egli s'avvicini e, agitata, tremante, s'appresta ad incontrarlo. *En dilectus meus loquitur mihi.* La musica prende sua forma da una figura melodica derivata dal corale, e poscia il tema di Cristo appare egli medesimo in ritmo vivace e tra molta agitazione.



È questo un brano di musica descrittiva di tanto maggior valore e tanto più artistico, in quanto che l'effetto suo è ottenuto con una grande chiarezza e semplicità di composizione. Io vorrei dire modestia di composizione: poichè questa qualità, così rara oggidì nei giovani e anco negli adulti che han qualche po' di nome, mentre avvalora il contenuto dell'opera d'arte, mette questa ed il suo autore in una luce di simpatia che gli conquide l'animo di chi ascolta o giudica.

Ma in mezzo a questo moto febbrile della musica che manifesta il sentimento della sposa, ecco, per contro, le calme e lunghe esclamazioni del compagno che è venuto a lei: *Surge, propera amica mea*, le quali si risolvono ben presto in un animato e caloroso saluto: *Surge, columba mea, formosa mea, et veni.*

Partendo da questo punto, un nuovo quadro, complesso e singolarmente impressivo, si svolge, un quadro di una intonazione fondamentale calma e gaudiosa, sulla quale però ripetutamente si spande una nota di tristezza infinita, un lamento di dolore e di disperazione. È in questa profondità del dolore che il Bossi manifesta la sua nota più personale. In realtà bisognava osservare penetrantemente nel fondo psicologico del simbolo per far che dalla musica sgorgasse una significazione duplice così impressionante. Questa significazione è già notevole nel coro: *Jam enim hiems transiit, imber abiit et recessit,*

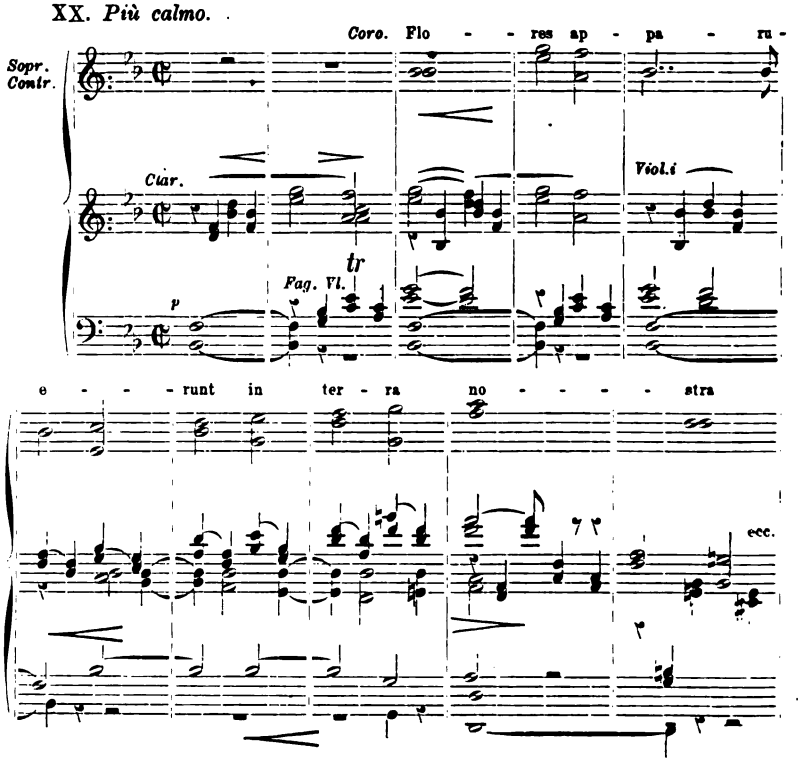


un'attraente canzone, una pagina di ineffabile soavità, in cui le meste sfumature armoniche derivano da una vena mista di dolcezza e di dolore.

Qual'è la ragione di questo dolore? L'inverno è passato; è primavera, tutto verdeggia nei campi, i fiori spuntano, la tortora chiama. — Ma tutta questa nuova vita è muta per il peccatore. Ecco il motivo dominante, ecco il fondo psicologico della musica. Maestro Bossi deve certamente a un grande, a un amorevole studio del suo soggetto simili risultati, che sono dell'arte nel senso più puro e moderno, dell'arte cioè a base di coscienza vera del carattere che l'artista scorge essenziale nell'oggetto e come tale arditamente esprime. Si può osservare e convincersi come in questo quadro gli effetti principali e subordinati, le particolarità varie, i diversi toni e le sfumature leggiere, tutto insomma converga nel centro d'efficacia, in cui le espressioni, gli apici diversi si raccolgono, si uniscono, si equilibrano e s'aiutano per esprimere chiaramente il fondo.

Una maggior calma, una più solitaria beatitudine è nella parte del coro, in cui, sul motivo leggermente trasformato del saluto di Cristo alla sposa, le voci femminili preludiano,

XX. *Più calmo.*



e ad esse rispondono, assecondano con periodo eguale, le voci virili. E il lamento s'alterna al gioire, la tristezza dell'anima si contrappone alla giocondità, a lo stesso ringiovanir della natura. Tutto questo brano è corale. Solo allora che la nota elegiaca, estendendosi, divenga più intensiva ed affannosa, la voce del soprano, la Chiesa, in cui è rinata la speranza del perdono e della conciliazione, la sposa che ammonisce e prega e scongiura incessantemente con l'entusiasmo di chi cerca e rivede la persona amata, esclama: *Revertere, revertere, revertere*, mentre va giulivamente turbinando intorno la figura istrumentale derivata dal tema di Cristo — è lo sposo che si appressa anelante d'amore — e la melodia istessa sfolgora in un limpido, espressivo *fortissimo*, che nel suono squillante dei corni sembra mescere alla gioia il pianto, sembra tremare d'angoscia, tra il lieto ripassare del canto cristiano pe' vivi timbri orchestrali e fra il sussulto e il rotto singhiozzare degli strumenti a corde.

Revertere! ha ripetutamente esclamato la sposa: *Reverterè: similis esto, dilecte mi, capreae hinnuloque cervorum super montes Bether. Revertere dilecte mi.*

La voce di Cristo si spande, come un' immensa nota consolatrice, in questa tremenda agitazione delle anime e seco le travolge facendo eco a gioie e dolori. Giacchè la sposa ora non è più un'anima isolata, ma raffigura l'unione, la schiera de' fedeli tormentati dalla colpa, che ricorrono a Cristo consolatore. Ed essi trovano la consolazione cui anelano unendosi a lui, il generoso, che è mosso incontro a loro, come un padre incontro a' suoi figli. *Surge amica mea, speciosa mea, et veni.* Qui un canto alternato fra sposo e sposa, unito poscia in una espressione sola, si sviluppa dal motivo originale, che è una forma sincrona del saluto di Cristo precedente e cui sottentra il coro a quattro parti: *Revertere.* Sono pagine che non si descrivono, perchè la lor vita poetica e descrittiva e l'animazione musicale che ricevono dall'orchestra, tutta una grande festività di inni squillati fra mezzo il turbine di figure che si slanciano nelle altezze, sono superiori alla combinazione dei pensieri ed alla potenza delle parole. Coro e duetto allora si fondono insieme; la novella unione di Cristo con la Chiesa è prossima ad avverarsi. La scena è conchiusa da una perorazione vivace, in cui riappariscono i motivi antecedenti principali. Essi vie maggiormente ancora ne accentuano l'agitazione e, tutta cospar-

gendola di luce, lentamente la distraggono dai nostri occhi. Il tema dominante non è nuovo, ma la composizione ha sinfonicamente un alto interesse ideale.

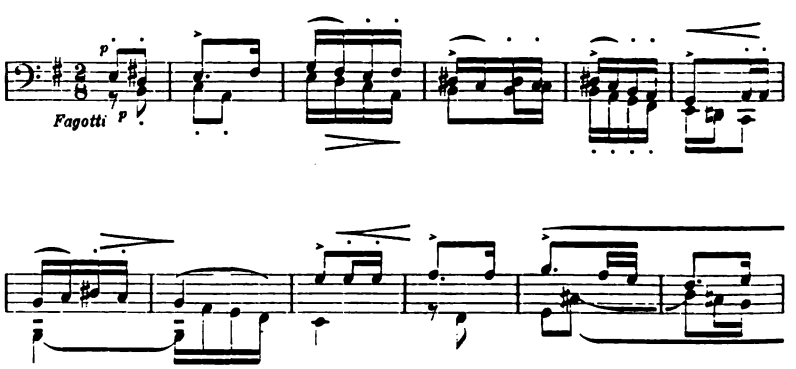
Ed ora, prima che la perfetta unione dei peccatori con Cristo avvenga, noi dovremo pur sentire come il loro amore intiepidì, come essi errarono, quali furono le prave opere che li resero avversi a chi li aveva salvati, li allontanò da Dio e li fece ricadere nel dolore e nella disperazione.

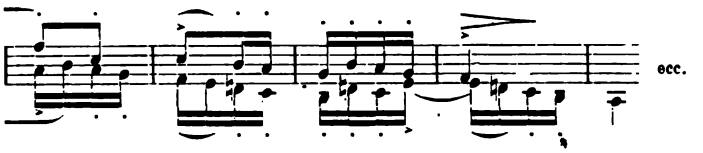
Tal'è, in parte, il significato dell'*Intermezzo orchestrale* che segue immediatamente. Il contenuto ideale di questo pezzo sinfonico il Bossi l'ha additato con le parole: *Filii matris meae pugnaverunt contra me. Tigna domorum nostrarum cedrina, laquearia nostra cypressina.* Per cui, nell'altra parte, ossia nella parte finale, il compositore ha voluto ancora inneggiare, e questa volta in modo magnifico e superlativo, all'amorosa unione della sposa con Cristo.

Si potrebbe considerare l'*Intermezzo* come un grande fugato orchestrale a cui, verso il fine, si unisce il tema dello sposo cantato omofonicamente all'ottava da tutto il coro. Esso così descrive in prima la pazzesca impresa, la ignobile gazzarra dei Giudei urlanti ed imprecanti a Cristo. Gl'infidi hanno calpestato i loro fratelli ed hanno tradito la discendenza del sangue: *I figli di mia madre hanno combattuto contro me.*

Questo poema sinfonico si svolge interamente sulla melodia della *canzone ebraica.* Il tema è proposto dalle sorde note dei fagotti

XXI. *Moderato, ben ritmato.*





il rauco bailamme della bassa congiura e ribellione. Sono le voci tronche, cavernose e strozzate che escon dalla mostruosa rivolta, i goffi ululati che incalzano, si coprono e soverchiano l'un coll'altro, le grida confuse che superano lo stesso tumulto della lotta; è la orribile ed opprimente immagine della baraonda giudaica, della turba forsennata che combatte con entusiasmo feroce, disperatamente, schiamazzando e bestemmiando Iddio. Tutto ciò è espresso con del verismo, che questa volta fortunatamente si può dire musicale. Al selvaggio assalto delle orde infedeli, al loro linguaggio turpe e nefando il compositore ha contrapposto una rappresentazione artistica vera ma fatta di musica, non suoni ma idee. Così il tema vigorosamente sostenuto nel crescente calore della descrizione, passa, precipitando, nella sua rapida ed affannosa corsa, mano mano nel dominio delle diverse classi d'istrumenti, che se l'avvinghiano, se lo contendono, se lo strappano a forza; lo scoppio nelle trombe è particolarmente interessante. È come una irruzione, uno schianto di note taglienti, divelte e gittate improvvisamente sul petto che sanguina. Allo *stretto*, il corale di Cristo tenta per tre volte di opporsi e frenare, nei vaghi e squillanti suoni in cui è accennato, la mostruosa convulsione prodotta dal tema giudaico, e s'intromette come una mite parola di pace e d'amore. Ma inutilmente. Il tema giudaico lo respinge con grida roche e sibilanti. Tuttavia il corale si afferma la terza volta più forte e più ardito. Questa volta egli è il corale dei profeta di Dio, il corale che risuonò, a' giorni lieti, potente fra le turbe dei fedeli e che or s'ode in mezzo alle ire, alle demenze, nel furor della lotta e tra le esecrazioni e la rovina dell'ideale ebraico. E ancora una volta il bel canto di Cristo è costretto a cedere ed a confondersi quasi soffocato nell'immane tumulto. La tensione a cui arriva il tema giudaico è tremenda, è estrema, ha del furore. Ma, in fine, egli è destinato ad infrangersi nella voce melodiosa di Cristo. Cristo vince nel suo segnacolo: il suo Corale risuona maestoso dalle eccelse altezze e si spande per l'universo come un grandioso inno di trionfo, mentre il

tema giudaico, benchè affranto, serpeggia di sotto e tenta ripetutamente di lanciarsi sul corale, quasi contestandogli la vittoria; ma egli rivive ormai solo delle sue rovine e de' suoi scarsi frantumi; egli, così deforme e abbattuto come la stessa turpitudine, perisce infine sotto le potenti e squillanti voci, l'immenso grido dell'Alleluja cristiano.

Questo poema sinfonico-corale è meraviglioso. La intensità della passione e della descrizione si identifica in modo ineffabile con la ricchezza, l'artistica verità e la potenza dei coloriti orchestrali.

***

La terza parte non ha preludio istrumentale di sorta. La pittura di uno stato d'animo già noto precedentemente, ma quando più fervida e quando assai più smorta e depressa, è lasciata alla stessa melodia dello sposo, declamata senza alcun accompagnamento, che serve d'introduzione. Cristo, secondo il senso dell'allegoria, appare qui come il protettore, l'amico affezionato, che assiste al rinnovarsi di debolezze e al succedersi di mutamenti nell'amor della Chiesa, disposto però sempre a compatire e a perdonarle, pure di poterla ricondurre sulla retta via che guida a lui. Gli è perciò che il Bossi, nel principio, ha ricordato un momento patetico su cui la poesia del Cantico insiste, trasfondendovi un'espressione più dolorosa, ma anche più entusiastica nella sua fede e più rappresentativa nel desiderio di una tranquilla alleanza d'amore. Infinitamente amorevole infatti, nella sua solitaria tristezza, lo sposo ripete l'ammonitrice preghiera; *Adiuro vos, filiae Jerusalem, per capreas cervosque camporum, ne suscitetis neque evigilare faciatis dilectam meam, quoadusque ipsa velit;* che è un breve recitativo melopeico, una cantillazione piena di senso e di efficacia declamatoria.

Una vaghissima pagina di musica orchestrale vi segue di pretto sapore Schumanniano: ricorda la lirica immagine d'Ariele nelle *Scene del Faust.*

Lo Spirito Santo contempla una visione meravigliosa: *Quae est ista, quae ascendit per desertum sicut virgula fumi ex aromatibus myrrhae et thuris et universi pulveris pigmentarii. Quae est ista?* E nel ripetuto lamento dei violoncelli è come un accenno allo stato

dell'anima perduta, che anela di ritrovare il suo diletto e di unirsi a lui in eterno. Essa erra, gli eterici suoni la seguono e la guidano, finchè essa è misteriosamente indotta a contemplare, come in fantastica visione, Cristo circondato dai suoi fedeli, dai combattenti pel suo regno. Così essa vede ciò che per dono soprannaturale le è primamente concesso. Ed ecco la visione, ecco il coro d'uomini di marcato carattere guerriero: *En lectulum Salomonis sexaginta fortes ambiunt ex fortissimis Israel, Omnes tenentes gladios et ad bella doctissimi, etc.*

Qui le voci si rincorrono con varia e vivace alternazione di periodi, contrapponendosi il moto e il senso della forma descrittiva, e van poscia accentuando vigorosamente la lor posizione, al pari di individui nel mezzo di una turba che si ordina e si dispone ad assumere un deciso carattere, che, in questo caso, è l'espressione totale del coro.

XXII. *Deciso.*

Ten. I — En le-ctu-lum

Ten. II — *f* — En le-ctu-lum Sa-lo-mo -

Coro

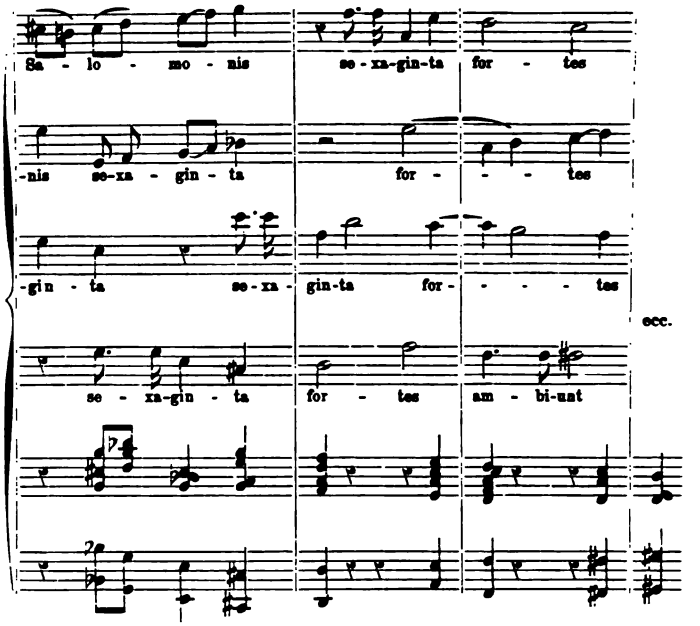
Bassi I — *f* — En le-ctu-lum Sa-lo-mo-nis se - xa-

Bassi II — En le-ctu-lum Sa - lo - mo - nis se-xa-gin - ta

pizz.

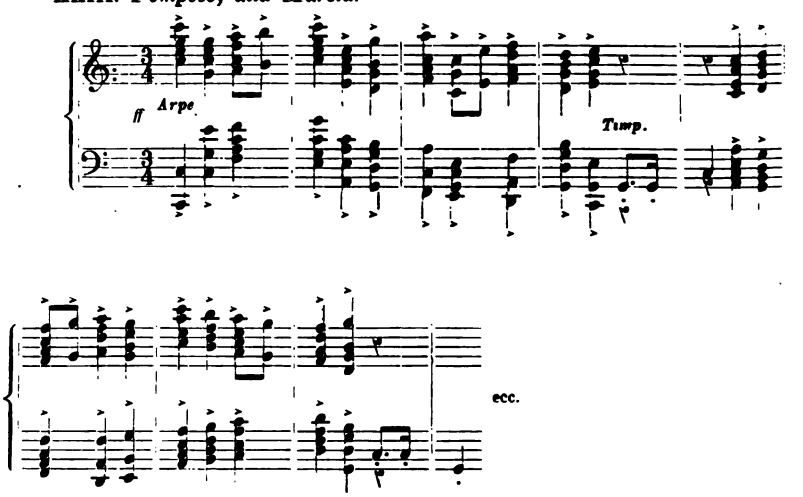
Archi f

pizz.



Un brano di musica orchestrale forte e rude l'accompagna. È un corteo festivo che si forma, cui le arpe fan seguire molto caratteristicamente un motivo nel tipo di una marcia orientale.

XXIII. *Pomposo, alla Marcia.*



Colorito, melodia e ritmo a circostanze di tempo e luogo sono stati magistralmente adattati, e il Bossi ha mostrato di sapere ciò che in questi casi occorre. L'alternato inno di trionfo sempre più potente si espande ed ingigantisce, mentre il popolo giubila e sospinge innanzi il corteo; poichè, dopo il soave canto della sposa,

XXIV. *Movendo.*

La sposa. E - gre - di - mi - ni et vi - de - te Fi - li - ae

con 8ª

Tromba e Viol.

Viol.

mf

Corno

CB.

p

Si - - on Re - gem Sa - lo - mo - nem

ecc.

par che tutto intorno si ravvivi e acquisti nuova luce e forza. *Egredimini et videte, filiae Sion, regem Salomonem in diademate, quo coronavit illum mater sua in die desponsationis illius et in die laetitiae cordis eius.* È notevole il canto dei violini e delle trombe combinato con l'altro suo sincrono dei fagotti e dei corni, un tutto rile-

vato e plastico risultante dalla convergenza di diverse parti melodiche, il quale resta così collegato col precedente coro d'uomini mediante il *solo* per arpa e timpani, attraente nella sua semplicità. Questo legame, che rende facile il passaggio dall'uno all'altro pezzo, è sorprendente per naturalezza.

Il corteo, giubilando, accompagna il figlio di Davide e la musica ne segna il movimento col tema principale che lo mantiene vivo dinnanzi all'immaginazione, il tema della marcia che anima il quadro della visione. Anche impetuose figure dell'orchestra però si alternano, come a marcare la strana miscela della turba, in cui si fondono sentimenti discordi. E son queste figurazioni orchestrali, intessute e variate sopra un sonoro crescendo a mezzo di violini, violoncelli e viole, che ci conducono, tra le grida potenti del coro, il suon delle arpe, lo squillar delle trombe e il lieto sibilar degli archi, al maestoso irrompere del tema della marcia in un imponente *fortissimo*.

Qui il compositore, subito dopo, ha ripreso con tatto finissimo il motivo opposto. E con ragione. Egli ha mantenuto dinnanzi agli occhi della propria e dell'altrui fantasia, vario e complesso nel suo aspetto totale e però integro nei suoi limiti decisamente opposti, il quadro che gli si è rivelato. Anche i traviati peccatori fan parte del corteo. Essi non conoscono più Cristo; il lor desiderio di rintracciarlo è disperato, gli sciagurati son costretti a cercare il lor Signore coll'angoscia nell'anima. Conformemente a questa nuova fase della fantastica scena, il compositore, dopo aver lasciato che l'eco della rumorosa processione si disperda, ha fatto ricorso al tema iniziale della *Cantata*; esso ci trasporta nello stato commovente dell'anima che nelle angustie cerca Dio. *Adiuro vos, filiae Jerusalem, si inveneritis dilectum meum, ut nuntietis ei, quia amore langueo.*

Questo disperato scongiuro della sposa s'impermia in un'idea musicale affine a quella espressa prima dallo sposo e si tramuta in uno sfogo di amoroso languore, in cui il Bossi ha trovato note di una rimarchevole verità artistica.

XXV. *Quasi lento.*

La sposa. qui - a a - mo - re lan-gue-o qui - a a -

dolce

Archi

rall. a poco e dim.

- mo - re lan-gue-o lan-gue-o

ecc.

più p.

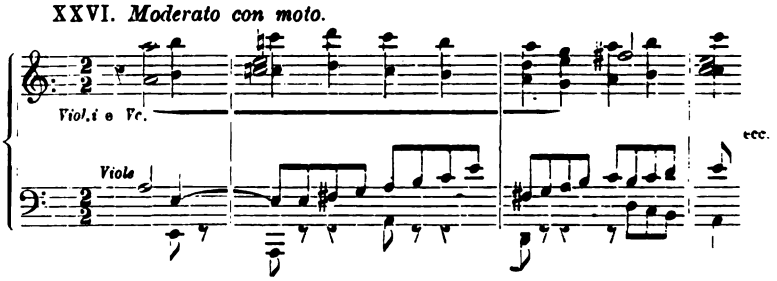
Tutt'altra specie di tenerezza e poesia è invece nel coro di donne che segue: *Qualis est dilectus tuus*, dicono le figlie di Sion, *ex dilecto, o pulcherrima mulierum, quia sic adiurasti nos?* Il qual coro è accompagnato dalle arpe su morbide e velate sonorità dell'orchestra. Il senso della domanda, della ricerca insistente, non potrebbe esser meglio espresso dalla melodia, che pure insiste poggiando sull'*accordo di dominante,* fatto ingenuo, poetico e delicato dalla mancanza della nota sua più sensibile e disposto sopra il basso tenuto, come gli animi sono sospesi e pendenti dalle labbra della sposa. Così nessuna più efficace melodia poteva rispondere alla domanda delle vergini di Sion, nessuna poteva più dolcemente e tipicamente marcare questo momento poetico, nessuna apparire più eloquente del Corale di

Cristo. *Ecco il mio diletto*, pensa la sposa, ascoltando le note preludianti del coro, che le rammentano la melodia dominante affabile e bella, *Dilectus meus candidus et rubicundus, electus ex millibus.*

Qui appare, in realtà, l'arte superiore del maestro che sa trarre il più grande partito da semplici elementi onde raggiungere la più alta espressione poetica. E qui l'artista è veramente tale perchè, schivo da qualsiasi effetto musicale astratto, ha perfezionato il concetto che egli ha della tecnica e va dritto a colpire il carattere dell'oggetto esprimendo, in modo facile e completo.

Le parole della sposa commuovono le compagne; ma esse insieme ridomandano ancora or animose or timide: *Quo abiit dilectus tuus, o pulcherrima mulierum? Quo declinavit dilectus tuus? Et quaeremus eum tecum.* A che il tema di Cristo risuona novellamente tra infinita dolcezza di coloriti orchestrali. Dopo i primi suoi periodi (interessante e poetico dettaglio) la frase dei violini,

XXVI. *Moderato con moto.*



che è una diminuzione di un periodo del tema corale (il quarto), subentra, come già altra volta nel corso della seconda parte. Essa conferisce una più sensibile evidenza e una maggiore emozionalità al tema e insieme alle parole *ut pascatur (dilectus meus) in hortis et lilia colligat.*

Ma troppe ormai sarebbero le particolarità degne di nota, se ai dettagli ci volessimo soffermare, piccole gemme di cui l'opera, e in ispecie l'istrumentazione, è cosparsa. Se non che esse sono a punto che fanno il lavoro degno di essere meditato e compreso. Di nuove bellezze se ne scoprono sempre riguardando queste immagini musicali che passano.

La sposa è tuttavia la ben amata del suo diletto. Essa lo desidera,

lo cerca e va a lui, che è nel giardino a raccoglier fiori. Egli serenamente l'accoglie dicendola sua colomba e sua bella. *Una est columba mea, perfecta mea, una est matris suae, electa genitrici suae.* Ed ora una nuova scena d'amore si svolge piena di tenerezza e di fascino e notevole per un senso di amplitudine, di calma, che gli amanti non avevano ancor trovata.

Son queste pagine fra le più vive e più soavi scritte da maestri italiani non d'oggidì.

Il quadro commovente raggiunge la sua espressione più intensiva e raccoglie la sua massima efficacia nelle parole dello sposo: *Pone me ut signaculum super cor tuum, ut signaculum super brachium tuum, quia fortis est ut mors dilectio, dura sicut infernus emulatio: Lampades eius lampades ignis atque flammarum*, parole cantate fra le divine calme della melodia corale.

XXVII. *Affettuoso.*

Lo sposo.

Po - ne me ut si - gna - cu - lum

mf *Clar.* *Corni* *fm* *marcato*

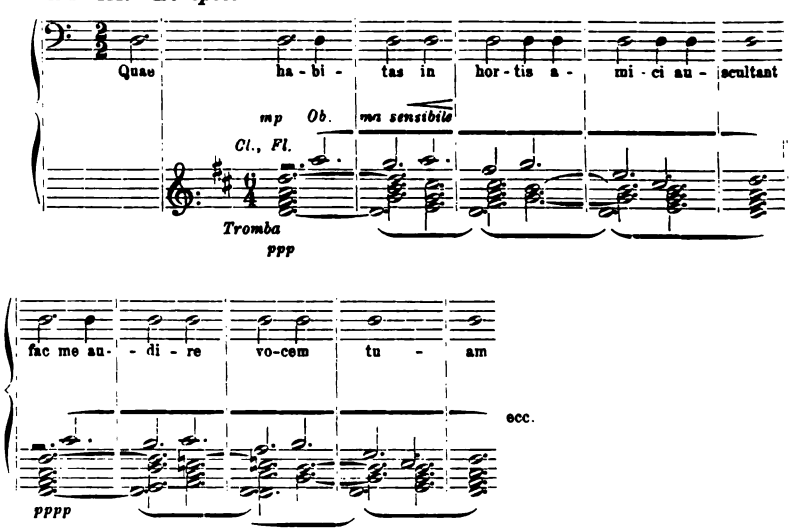
Su - - per cor tu - - - um

ecc.

Essa è qui riapparsa in un ambiente di novella e sublime sonorità, fra armonie misteriose ed ultra-terrene e tra il fulgido risuonar delle arpe. A quali trasformazioni armoniche l'arte del Bossi abbia saputo piegar questo tema è altrettanto difficile esprimere, quanto è bello constatare. È il lavoro d'un maestro.

In questo nuovo mare di armonie, senza più traccia alcuna di artificio, è tutta la solennità del momento: l'unione eterna della Chiesa con Cristo. Il corale ha il suo epilogo quando, nella veste armonica più semplice, risuona dolcissimo insieme alle ultime parole dello sposo;

XXVIII. *Lo sposo.*



una salmodia patetica sopra una sola nota, esprimente la beatitudine che il grande amore ha in fine ritrovato: *quia fortis est ut mors dilectio.* Alle quali parole ora non risponde l'estasi della sposa con espressioni fiammanti d'amore, ma soltanto segue la quieta preghiera: *Quae habitas in hortis, amici auscultant: fac me audire vocem tuam.*

Il coro divotamente intona, tra la divina calma, la lode a Dio pianissimo, esclamando *Alleluja! Alleluja!* e le voci clamanti si ricongiungono alle voci. Tutto un echeggiare di canti ne commuove, che si elevano da tono a tono, come a spire anelanti al cielo, e,

interrotti dal tenue miraggio dell'orchestra, si disperdono lentamente nelle altezze lontane.

Nell'anima nostra penetra una nota di dolce stupore.

Così il poema ha termine, poichè la visione è svanita e con essa sono scomparse le figure che ci han fatto amare e piangere e vivere con loro. Una coorte di angeli, con lor festa di canti e di arpe, le ha accompagnate verso la meta celeste cui esse avvicinansi di già; pur l'ultima e più remota eco di quei canti felici è cosa passata e noi circonda il silenzio della vuota immensità.

Due soli suoni isolati e profondi dell'arpa: ecco le ultime note del poema, ecco l'ultimo nuovo ed impressionante effetto.

***

Io ho cercato di dare un'idea intelligibile del *Canticum* del Bossi. La elevatezza costante del pensiero e la potenza della rappresentazione sono i suoi caratteri fondamentali. Purtroppo queste qualità, nella forma musicale che han presa, non sono esprimibili con parole. Però dalla musica esse emanano schiette e facilmente. Il Bossi non è difficile a farsi capire. Ma il suo stile è elevato, il suo pensare e sentire è profondo. Bisogna mettersi al suo livello. Ora nella facile famigliarità del singolo pezzo, in quest'opera, è riposta la famigliarità che si contrae naturalmente coll'intero lavoro. Giacchè dal *Canticum* del Bossi si ha una sensazione unita e reale, perchè esso è concepito secondo uno stato d'animo che tutto lo riassume e lo domina, assoggettando a sè le sensazioni parziali diverse rispondenti a singole situazioni. L'unità della concezione permette così di raccogliere i diversi quadri in un tutto armonico e chiuso, di proporzioni giuste e di superba varietà.

La potenza di effusione personale nel compositore, comune a tutte le scene, è più sensibile in quelle di amore e di dolore, esempi di delicatezza e di eccitabilità musicali squisite. Alla efficacia pronta della sua musica molto hanno giovato la libertà e l'arditezza della forma; la più ingenua, come la più elaborata polifonia e la monodia più toccante, sono animate da questo alito di libertà.

Quanto allo stile, da quel che ho detto s'intende come il compositore rifugga anzi tutto dall'effetto sensazionale. Generalmente la

frase melodica è temperata alle esigenze del carattere severo e sacro dell'opera e non è mai volgare; ma talora la passione e il sentimento mistico dell'allegoria vincono la mano al compositore, e allora l'esaltazione sentimentale ed anche sensuale, o la potenza o il colorito del dramma, diventano la nota dominante, il punto saliente di intere scene. Or, quando la situazione lo esiga, io non ci vedo un gran male. Anche nella Bibbia vi è azione, sentimento, dramma; la musica se ne investe senz'arbitrio di sorta; essa non rinuncia a rappresentare. E però anche in questo caso l' opera del Bossi rimane scritturale in senso forte.

L'orchestra commenta queste scene bibliche, riproduce questo dramma con vivaci colori; essa ne vive, e però non le è vietato di essere disciplinata. Così gli effetti istrumentali isolati, a base di sensazioni curiose o chimeriche, sono banditi; essi cedono all'uso del fraseggio d'assieme. Il colorito impressionista, che oggi tanto costuma, cede il posto principale al disegno energico, rappresentativo, che abbonda di plasticità, sia esso melodia, contrappunto o semplice ornato. Per quanto in questo lavoro la parte orchestrale sia quella che maggiormente interessa, è non di meno della più grande importanza la parte vocale, espressione forte e fedele degli stati psicologici individuali e collettivi. In ambe le parti un numero considerevole di effetti si compensano e si conciliano. Non si può pensare agli uni senza che occorra l'immagine, l'impressione degli altri. È l'essenza drammatica unificata, che si svolge a punto con perfetta unità di attuazione musicale, e ciò è che fa della *Cantata* del Bossi un lavoro moderno di grande stile ed effetto.

La vena personale non appare, in questo lavoro, all'altezza del magistero degli effetti. Emule note di classicità o romanticismo s'alternano e si confondono in un tutto che pure non manca di tipo. Che se in questo genere non si potranno dire molte più cose nuove e interessanti, il Bossi ha detto, uno degli ultimi, qualche cosa che non solo vale la pena di essere ascoltato, ma altresì merita corone di plausi.

In ogni modo, è certo che alle futili esteriorità care agli artisti di moda oggidì, il Bossi, l'austero, oppone una solidità di arte che è unica di questi tempi in Italia. È bello perciò sapere che nel nostro paese esistono tempre artistiche, musicisti del valore del Bossi, e saperlo non da superbe attitudini, da vane pompe e da chiacchiere

spavalde, ma dalle loro opere soltanto; ed è di gran conforto per noi Italiani pensare che la nazione possa riporre sopra un musicista italiano la sua fede.

Ora, vedete quest'opera nella totalità della sua concezione, considerate la potente impronta che vi riceve la tecnica dell'arte e il modo ond'è organizzata, ascoltatela con attenzione e convenite che essa va contata fra le opere magistrali.

L. Torchi.

LE PREMIER CONGRÈS INTERNATIONAL D'HISTOIRE DE LA MUSIQUE

Paris, 23-28 juillet 1900.

Le premier *Congrès international d'histoire de la musique*, dont il a été plusieurs fois question dans cette *Revue*, a tenu ses séances à Paris, du lundi 23 au samedi 28 Juillet, à la Bibliothèque de l'Opéra. Une centaine d'adhérents avaient répondu à son appel. Parmi les membres présents, citons MM. Liborio Sacchetti, délégué du Conservatoire de St.-Pétersbourg, Mauriz Boheman, délégué du Conservatoire de Stockolm, de Guarinoni, délégué du Conservatoire de Milan, M. le docteur Friedrich Zelle, de l'*Internationale Musik-Gesellschaft* de Berlin, Mgr. Bartolomeo Grassi-Landi, Dom Hugues Gaïsser, professeur au Collegio greco de Rome, M. le cav. Arnaldo Bonaventura, de l'Académie de l'Institut musical de Florence, M. Marcello Capra, directeur de la *S.ª Cecilia* de Turin, le docteur Ilmari Krohn de Finlande, M. Théodore Gerold de Francfort, M. Julian Carrillo de Leipzig, etc. Les Français étaient naturellement fort nombreux. Parmi eux, MM. Vincent d'Indy, Alexandre Guilmant, Paul Vidal, chef d'orchestre de l'Opéra, Luigini, chef d'orchestre de l'Opéra-Comique, Charles Bordes, directeur des *Chanteurs de St. Gervais*, Bourgault-Ducoudray, Julien Tiersot, Camille Bellaigue, Jules Combarieu, Romain Rolland, Charles Malherbe, L. Laloy, Henry Expert, Pierre Aubry, Maurice Emmanuel, Th. Reinach, Mgr. Foucault, évêque de St.-Dié, Charles Ruelle, Poirée, Houdard, Hellouin, Lionel Dauriac, A. Mangeot, Proudhomme, de Solenière, M.elle Daubresse, M.elle Hor-

tense Parent, etc. La présidence d'honneur appartenait à M. Camille Saint-Säens; mais elle a été tour à tour exercée par M. Bourgault-Ducoudray, professeur au Conservatoire de Paris, par M. Charles Ruelle, conservateur de la Bibliothèque St.te Geneviève, par M. Julien Tiersot, bibliothécaire au Conservatoire de Paris, par M. Liborio Sacchetti, du Conservatoire de St.-Pétersbourg, par M. de Guarinoni, du Conservatoire de Milan, et par M. le docteur Friedrich Zelle de Berlin. Le secrétaire du Congrès était M. Romain Rolland, professeur d'histoire de l'art à l'École Normale Supérieure; le secrétaire-sténographe, M. Frédéric Hellouin, sténographe du Sénat.

Après quelques aimables mots de bienvenue de M. Charles Malherbe, bibliothécaire de l'Opéra, le Congrès a été ouvert par un chaleureux discours de M. Bourgault-Ducoudray, saluant le réveil des études musicales en France, et cette première tentative pour unir les efforts des musicologues de toutes les nations. Il attire l'attention des Congressistes sur certaines recherches, qu'il croit de nature à enrichir non seulement la science, mais l'inspiration musicale: telles que l'étude des chants populaires du monde entier, et leur réunion, s'il est possible, en une sorte de *Corpus*.

Nous ne pouvons, dans le court espace de cet article, rendre compte des savants travaux qui ont été présentés au Congrès. Ils seront du reste publiés, soit de façon résumée, soit *in-extenso*, dans un volume de Mémoires, au cours de l'année prochaine. Nous nous contenterons de les signaler d'un mot.

Les discussions sur la musique antique et sur le chant grégorien ont été particulièrement intéressantes. Les premières, qui ont duré deux séances, ont donné lieu à des communications de premier ordre de MM. Théodore Reinach et Louis Laloy. M. Reinach expose une étude sur *la Musique des Sphères, et ce qu'elle nous apprend de la musique terrestre.* Il explique cette harmonie céleste, constituée par l'usage des Grecs d'attribuer à certaines planètes: la Lune, Vénus, Mercure, le Soleil, Mars, Uranus, Saturne, des sons déterminés; et il montre comment cette harmonie, dont la musique terrestre devait, disait-on, s'inspirer, s'est modifiée d'après elle. — M. Louis Laloy, ancien élève de l'École Normale Supérieure, présente des *Observations sur le genre enharmonique dans la musique antique*, qui resteront un des travaux les plus remarquables du Congrès. — M. Charles

Ruelle, administrateur de la Bibliothèque S.te Geneviève, parle du *chant des 7 voyelles grecques*; et M. Poirée, conservateur à la Bibliothèque S.te Geneviève, des *formules magiques employées chez les Égyptiens*, et dont on a conservé sur des papyrus quelques exemples de musique notée. On en chante quelques-unes. — Une discussion s'élève sur la notation du premier hymne à Apollon, et M. Poirée propose une nouvelle interprétation rythmique du second hymne.

Le chant grégorien et le chant byzantin ont occupé deux séances, et ont mis aux prises les partisans et les adversaires également passionnés de la méthode des Bénédictins de Solesmes. Ces controverses vives et courtoises n'ont sans doute pas eu le temps d'éclaircir l'obscure matière traitée; mais en rapprochant des adversaires qui jusqu'ici se jugeaient peut-être sans se connaître tout à fait, et en établissant entre eux un certain nombre de principes communs, elles ont, espérons-nous, préparé une entente des méthodes adverses. Mgr. Foucault, évêque de St.-Dié, Monseigneur Grassi-Landi, Dom Hugues Gaïsser, MM. Charles Bordes, Pierre Aubry, Houdard, Combarieu, ont tour à tour pris la parole. Mgr. Foucault a exposé *quelques questions relatives au chant grégorien*; M. Houdard, *la notation neumatique*; Dom Gaïsser a lu deux importants Mémoires sur *la notation byzantine*, et sur *l'origine du tonus peregrinus*. M. Laloy a présenté un travail du P. Thibaut, des Augustins de l'Assomption de Constantinople, sur *l'assimilation des échois byzantins et des modes latins avec les anciens tropes grecs*. Une savante étude de M. Smolensky, directeur de l'école du chant ecclésiastique du Synode à Moscou, est consacrée à *la Séméiographie des anciens chants religieux russes*, et montre, au moyen des documents reproduits, la transformation de l'écriture neumatique russe.

M. Liborio Sacchetti, professeur au Conservatoire de St.-Pétersbourg, présente aussi sur l'histoire de la musique russe deux communications, accompagnées de documents du plus haut intérêt : l'une *sur le chant ecclésiastique russe du XIIe au XVIIIe siècles d'après les manuscrits de la Bibliothèque de l'École du chant ecclésiastique du Synode de Moscou;* l'autre, sur *l'évolution générale de la musique religieuse en Russie*. Les précieuses copies qui illustraient ces deux conférences très applaudies, ont été gracieusement données par M. Sacchetti à la Bibliothèque du Conservatoire de Paris.

Le chant populaire a fourni le sujet de deux études: l'une, de M. le docteur Ilmari Krohn, sur *l'emploi de la mesure à 5 temps dans les mélodies finnoises;* le conférencier joue quelques-uns de ces chants, d'une poésie pénétrante; — l'autre, de M. Charles Bordes, sur *les chants populaires basques*, qu'il a notés, et qu'il chante, en les comparant à des mélodies grégoriennes.

M. Arnaldo Bonaventura de Florence lit une spirituelle et brillante conférence sur *les Nationalités musicales*, où il montre qu'on a toujours et partout reproché aux musiciens novateurs d'imiter l'étranger, quand en réalité ils rendent leur langue nationale plus riche et plus universellement humaine, en la faisant bénéficier de la pensée des autres races. — M. Pierre Aubry, professeur à la Faculté catholique de Paris, retrace avec une érudition pleine de verve *la Légende dorée du jongleur*, et la condition sociale du musicien au moyen-âge. — M. Romain Rolland, professeur à l'École Normale Supérieure, présente des *Notes sur l'Orfeo de Luigi Rossi*, et *les Musiciens italiens à Paris sous Mazarin.* Il montre le rôle considérable que les Barberini eurent dans la fondation de l'Opéra à Paris, et la façon dont Mazarin faisait de la musique une auxiliaire de sa politique, en agissant par elle sur l'esprit de la reine, et en employant les musiciens à des missions secrètes. — Un mémoire de M. Michel Brenet fait connaître *un poète-musicien français du XVe siècle: Eloy d'Amerval*, un des premiers qui aient chanté Jeanne d'Arc. — Quelques pages de fine critique sont envoyées par M. Alessandro Longo, de Naples, sur *Domenico Scarlatti,* et par M. J. S. Shedlock, de Londres, sur *Purcell et J. S. Bach.* — M. Lindgren de Stockolm présente des *recherches sur l'histoire de la Polonaise*, et M. Rolland donne lecture de la savante introduction de M. Oscar Chilesotti à son recueil des œuvres de *J. B. Besard de Besançon, maître luthiste français du commencement du XVIIe siècle*, ouvrage d'un grand prix pour l'histoire de l'art français, et que nous espérons voir prochaînement éditer. — M. Tiersot communique le résultat de ses recherches très documentées sur *le rôle du* bémol *et du* dièze *dans la musique du moyen-âge et de la Renaissance.* — M. Hellouin lit d'intéressantes notes sur *l'histoire du Métronome* en France. — M. Dauriac parle de *la Pensée musicale*, et conclut qu'on ne peut penser avec des sons. — Enfin M. G. Humbert, professeur au Con-

servatoire de Genève, envoie un clair et substantiel Mémoire sur *les Principes naturels de l'Évolution musicale.*

Les dernières séances du Congrès furent consacrées à des questions pratiques: enseignement musical, exécution et édition des œuvres musicales, réformes à adopter dans la théorie et la pratique, abus à combattre. Voici quelques-uns des sujets traités:

M. Gariel (Mexique) demande *l'application de la pédagogie à la musique.* M. Carrillo de Leipzig propose un nouveau système de *nomenclature des sons.* M. Filippo Brunetto de Milan envoie sur *l'unificazione dello strumentale delle bande musicali d'Europa*, un travail qui est lu par M. de Guarinoni, et où il propose de très justes et notables améliorations dans la composition des harmonies et fanfares. M.elle Hortense Parent étudie avec une sûre expérience *l'Enseignement élémentaire du piano, au point de vue de la vulgarisation de la musique.* M. Théodore Gerold de Francfort fait une conférence, pleine de savoir et de goût, sur *la valeur des petites notes d'agrément et d'expression, étude basée sur les rythmes de la poésie et de la musique.* — Notons enfin quelques réformes scientifiques et techniques proposées par M. Ch. Meerens de Bruxelles, et un Mémoire de M. Landormy, professeur au lycée de Bar-le-Duc, sur les *moyens d'organiser en France une ligue pour la protection et le développement de l'art musical.*

J'ai mis à part deux discussions très importantes, et extrêmement animées: l'une, soulevée par une vigoureuse interpellation de M. J. Combarieu sur *l'art musical et la loi sur les monuments historiques.* M. Combarieu, dont la *Rivista musicale* a eu occasion d'apprécier maintes fois le bon sens savant et passionné, flétrit les mutilations infligées aux œuvres musicales par les directeurs de théâtres et de concerts, et demande que la loi sur la conservation des monuments historiques soit appliquée aux chefs-d'œuvre de la musique, et sanctionnée par des pénalités sévères dans les théâtres subventionnés. — De son côté, M. Vincent d'Indy intervient avec énergie à propos de la question de l'altération des textes dans les éditions musicales: il en dévoile des exemples nombreux et incroyables. Il est triste de dire que les plus grands noms parmi les modernes ne sont pas à l'abri de ces blâmes. Faut-il citer Brahms et H. de Bülow, pour ne point nommer les vivants?

A la suite de ces discussions, le Congrès a sanctionné la série des vœux suivants:

1) que les chefs-d'œuvre du répertoire musical soient soumis, dans les établissements officiels, aux dispositions de la loi sur les monuments historiques, qui existe dans tous les pays du monde civilisé;

2) que les amis sérieux de la musique dénoncent au goût public tous les mauvais traitements dont les œuvres musicales seraient l'objet, soit dans les théâtres, soit dans les éditions importantes;

3) que les œuvres musicales soient respectées, tant par les éditeurs, que par les musiciens auxquels ceux-ci s'adressent pour le travail d'édition;

4) que lorsqu'une composition musicale est simplifiée en vue de faciliter son exécution, la simplification soit mentionnée en tête de l'œuvre, ainsi que le nom du simplificateur;

5) que dans la construction des salles destinées à la musique, il soit tenu compte des observations que l'on peut dégager de la comparaison de celles dont l'acoustique est bonne;

6) que l'on conserve la terminologie italienne pour les indications essentielles de mouvement et d'expression;

7) qu'il se fonde une société internationale dans le but de recueillir, par des moyens phonographiques, les mélodies populaires de tous les pays;

8) que pour mettre à la portée des gens d'étude des documents sur les musiques exotiques, les musées d'instruments annexés aux grands conservatoires aient des appareils où soient enregistrés des airs exotiques (1);

9) que tous les élèves de composition reçoivent des notions sur les phénomènes modaux et rythmiques de la musique antique, du plain-chant, et de la chanson populaire;

---

(1) Quand ce vœu a été émis, M. Malherbe, bibliothécaire de l'Opéra, a appris au Congrès qu'il s'était déjà occupé de la question, et qu'il avait dans sa bibliothèque des cylindres de phonographie, sur lesquels avaient été notés dans les îles de l'Océanie des airs de danses du pays. C'est le commencement de bibliothèques musicales d'un nouveau genre.

10) que dans le but de former le goût public, les chefs-d'œuvre de la musique soient exécutés le mieux et le plus souvent possible;

11) que pour la transcription de la musique grecque, on adopte définitivement le signe + pour la note surélevée d'un quart de ton, et le signe *d* pour la note abaissée d'un quart de ton;

12) qu'il soit fait une édition complète des œuvres de Couperin.

Enfin il a été décidé que le prochain Congrès ne serait pas partagé en deux parties distinctes: Musique et Histoire de la musique, mais ne formerait qu'un seul corps, comprenant deux sections: technique et historique.

Quelques réceptions et quelques concerts furent offerts aux Congressistes. Le jeudi soir 26 Juillet, soirée musicale chez M. Sénart, de l'Institut. Le même jour, M. Grébauval, président du Conseil municipal, recevait le Congrès, et lui souhaitait la bienvenue, au nom de la Ville de Paris. Le vendredi 27, visite au château de Chantilly. Le samedi 28, visite au Petit Palais de l'Exposition, sous la conduite de M. Molinier, et aux nouvelles salles du Louvre, sous la direction de l'éminent conservateur, M. Lafenestre. Le soir, dans le magnifique hôtel du prince Roland Bonaparte, concert historique organisé par MM. Charles Bordes et Julien Tiersot, avec le concours des chanteurs de St. Gervais, de M.elle Eléonore Blanc, de Mme Molé-Truffier, et de M. van Waefelghem. On y donna un aperçu de l'histoire de la musique, depuis les hymnes grecs jusqu'aux hymnes de la Révolution française, en passant par les chants grégoriens, le Jeu de Robin et de Marion, la musique palestrinienne, les madrigaux du XVIe siècle, les chansons populaires françaises, la musique de chambre du XVIIe siècle, Carissimi et Gluck. — Enfin le dimanche soir 30 Juillet, M. Alexandre Guilmant réunit les Congressistes chez lui à Meudon, pour leur donner dans l'intimité un très beau concert d'orgue.

A l'occasion du Congrès, M. Malherbe avait organisé à l'Opéra une remarquable exposition, d'autographes musicaux, anciens et modernes. Cette exposition qui est encore ouverte tous les jours, jusqu'en novembre 1900, est surtout intéressante pour les maîtres classiques, et en particulier pour Mozart, qui s'y trouve représenté à toutes les époques de sa vie, depuis sa première œuvre, jusqu'aux toutes dernières.

Tel fut dans ses grandes lignes ce premier essai pour assembler dans un Congrès International les musiciens et les musicologues d'Europe. Espérons que le Congrès de Paris sera suivi d'autres, fréquents et, si possible, périodiques, tantôt dans un pays, tantôt dans un autre; car il est bien nécessaire que l'union des efforts des savants et des artistes rende enfin à la musique la place qui lui appartient dans l'histoire et qu'elle est si loin d'occuper, et à l'histoire la place qui doit lui appartenir dans la musique, dans l'enseignement de la musique, trop indifférente jusqu'à présent aux immenses richesses et aux leçons de son passé.

ROMAIN ROLLAND.

GIURISPRUDENZA TEATRALE

LA CAUSA FRA IL TENORE BORGATTI E I SUOI PRETESI MECENATI DINANZI ALLA CASSAZIONE ROMANA.

Nel precedente fascicolo della *Rivista Musicale*, a proposito di questa causa, facevamo voti per il completo trionfo della giustizia. Oggi con piacere annunziamo che la Cassazione Romana, con sentenza in data 27 agosto u. s., ha rigettato il ricorso avanzato dai pretesi mecenati del Borgatti contro la sentenza della Corte di Bologna.

Crediamo di fare cosa grata ai lettori riportando qui i motivi di diritto della decisione di quel Supremo Consesso.

" DIRITTO

" La Corte d'Appello di Bologna ritenne in fatto che Biagio Oppi era debitore verso Giuseppe Borgatti di L. 100, le quali scadevano ogni mese, e non le paga, nè si cura di lui sebbene ancor minorenne, e benchè sapesse ove questi si trovava. — Fu notorio il suo debutto come tenore, con scrittura, in contravvenzione ai patti stabiliti, e non cerca di conoscere nulla, non gli chiede il 50 °/₀ stipulato a suo favore per ogni contratto; si succedono consimili scritture a scritture e nessuno se ne interessa.

" L'Oppi non credè di persistere nel voler mantenere un contratto che nulla gli costava, mentre le L. 100 mensili dovevano servire al vitto, all'alloggio, al vestiario di chi ne era privo; egli si pentì e volle risolvere il contratto perchè non creduto più vantaggioso, e fu risoluto di comune accordo.

" Il Borgatti per breve tempo fu dall'Oppi collocato in casa del Ballanti, ma poi non vi fu ricevuto, e la notte passata fuori di casa fu scusa, non motivo preparato, che servì al Ballanti, solidale coll'Oppi. per sciogliere il contratto col rifiuto immediato di riprendere l'ospite.

" L'abbandono della casa del Ballanti fu da questo voluto e dall'Oppi, e così si verifica l'inadempienza del contratto per parte loro e non del Borgatti; il contratto fu consensualmente annullato.

" Tutto questo è giudizio di fatto, è interpretazione dei contraenti incensurabile in Cassazione.

" Invano si dice che, così ritenendo, la Corte di Bologna si è fondata sopra *presunzioni,* non ammesse dalla legge in causa civile. — A parte che la causa fu dai contendenti stessi considerata come d'indole *commerciale,* quando senza alcuna opposizione ricorsero alla prova e alla controprova mediante testimoni (art. 1354 e 1541 Cod. civ.; 44 Codice di commercio), è perentorio l'osservare che, come per stabilire, così per escludere il consenso dei contraenti, il giudice del merito può dedurre la sua convinzione *da qualsiasi atto della causa.*

" Il consenso è uno dei requisiti essenziali per la validità dei contratti (art. 1104 del Cod. civ.): se manca il consenso, o subentra il dissenso, il contratto non sussiste o diviene nullo, e le obbligazioni, nel medesimo modo col quale si contraggono, così si sciolgono. Ma giudice del consenso o del dissenso, da qualsivoglia atto risulti, è il magistrato di merito; il quale, nella specie, e per ciò che riguarda il dissenso ed il conseguente annullamento del contratto, non emise alcun apprezzamento giuridico. E per ciò una volta che l'Oppi non volle più mantenere il contratto, lo volle risolvere, e la risoluzione si effettuò, stante l'inadempienza da parte dell'Oppi stesso, e per mutuo consenso; ne viene di conseguenza che inefficaci riescono le osservazioni dei primi due motivi del ricorso.

" Riguardo al terzo motivo, basti riflettere che la Corte di Bologna in sostanza definitivamente considerò: " che se il Borgatti è in dovere " di rimborsare l'Oppi e il Ballanti di quanto ebbe a ricevere da loro, " in altra sede e con altra azione lo costringeranno al pagamento di " quanto sia loro dovuto „. Trattavasi di preteso credito non liquido, per tenue somma, non eccedente al certo la competenza del pretore, e che non doveva arrestare la causa principale promossa avanti il Tribunale e già in istato di decisione, quindi non merita censura la suespressa considerazione la quale neppure reca alcun danno all'Oppi.

" Ond'è che rigetta il ricorso proposto di Biagio Oppi contro la sentenza suddetta e condanna il ricorrente alle spese in L. 105.40, alla perdita del deposito e all'onorario d'avvocato da liquidarsi dalla Corte di Bologna „.

LA CAUSA DEL MAESTRO VERGINE CONTRO IL TENORE CARUSO (1)

Fatto e vicende della causa.

Il signor Guglielmo Vergine, maestro di musica, ebbe occasione nel 1892 di conoscere in Napoli il giovanetto Enrico Caruso, ed accortosi che possedeva una splendida voce di tenore, non gli fu difficile indurlo a stipulare con lui uno di quei contratti *leonini* che accompagnano così di frequente i primi passi della carriera artistica dei giovani cantanti. Nella privata scrittura che porta la data del 1° settembre 1892, firmata dal Caruso e dal maestro, questi, dopo un fervorino di introduzione in cui tentava di giustificare la enormità dei patti che venivano dopo, si assumeva l'obbligo di dare tutti i giorni *lezione in sua casa per studio di canto all'alunno sig. Enrico Caruso* in quel tempo della giornata che meglio a lui fosse tornato acconcio, e ciò per il corso di cinque anni, che potevano però essere abbreviati qualora al Caruso fosse stato anche prima possibile esporsi al pubblico.

Dal canto suo il Caruso, come *corrispettivo ed indennizzo di tutte le fatiche che il maestro presterà*, prometteva e si obbligava di rilasciare a beneficio del Vergine il quarto dell'importo che avrebbe ritratto da ogni singola scrittura: la durata di tale obbligo veniva fissata *in anni cinque effettivi*, da computarsi cioè il *tempo di ogni scrittura fino a raggiungere il pieno di anni cinque.*

Si riservava poi il maestro Vergine, a maggior garanzia dell'adempimento degli obblighi contratti da parte del Caruso, non solo il

(1) Dobbiamo le notizie che si riferiscono alla presente causa, alla squisita cortesia dell'egregio collega ed amico avv. Ferruccio Foà, difensore del Caruso.

diritto di essere da questi informato di ogni singola scrittura, ma anche di potere giudicare se essa fosse stata o no conveniente ai suoi mezzi vocali, nonchè di decidere in rapporto agli stipendi ed alle parti che gli sarebbero state affidate.

Non venne meno il Vergine agli obblighi assunti; le lezioni furono date, dopo poco tempo avvenne il debutto, e ben presto il Caruso si creò una bella fama di tenore, e venne assumendo scritture in molti teatri delle varie città italiane, come a Napoli, a Caserta, a Salerno, a Livorno, a Palermo, a Milano e poi in Egitto, senza però nè richiedere il consenso del maestro, nè pagargli il 25 °/₀ sulle scritture, come era stato pattuito: solo di tanto in tanto gli mandò delle somme per un importo complessivo di L. 1400.

Da parte sua il Vergine per molto tempo non ebbe a lamentarsi dell'*alunno*, ed intascò le somme che questi gli inviava, senza curarsi d'altra parte delle scritture che il Caruso liberamente assumeva da solo, facendo a meno della sua ingerenza. Senonchè non contento di questo stato di cose, più tardi il Vergine pretese il 25 °/₀, ma ebbe da parte del Caruso un deciso rifiuto: di qui un giudizio intentato dal maestro contro il tenore, dinanzi al Tribunale civile di Napoli. Siccome però si era adottato il procedimento sommario senza provocare il decreto di sommarietà, così il Vergine, colla dichiarazione di non luogo a deliberare per irritualità della domanda, si vide condannato alle spese del giudizio.

La causa fu poscia ritualmente riproposta con atto del 19 luglio 1898. Si difese il Caruso eccependo anzitutto la nullità del contratto interceduto tra lui e il Vergine, sia perchè fondato su di una causa illecita, in quanto concedendosi al maestro la facoltà di accettare o rifiutare le scritture, la fine del contratto poteva a suo talento venire procrastinata fino al punto di assorbire quasi intieramente la sua carriera artistica; sia perchè includeva il conferimento al Vergine di un mandato perpetuo per trattare gli affari teatrali del Caruso. Ambedue queste eccezioni furono però respinte dal Tribunale, il quale, dopo aver notato che se nel caso si versava in tema di locazione di opera, locatore era il maestro e non il Caruso, passando poi ad esaminare l'ipotesi che il Caruso stesso fosse il locatore, dichiarò che in ogni modo non si poteva ritenere che la locazione stipulata dovesse assorbire tutta intera la sua vita artistica, perchè

ammesso pure che un buon tenore canti 5 o 6 mesi all'anno, l'obbligo si sarebbe pur sempre limitato a 12 anni, che non possono quindi rappresentare tutta la carriera di un giovane esordiente. E quanto alle facoltà del maestro di procrastinare a tempo indeterminato la fine del contratto, osservò il Tribunale che in ogni modo l'accettazione o il rifiuto delle scritture da parte del Vergine dovevano, anche ai termini del contratto, essere motivati dal giudizio sulla convenienza o meno della scrittura, tanto rispetto ai mezzi vocali del Caruso ed alle parti che gli si intendevano affidare, quanto rispetto alla paga, e che perciò il Caruso, di fronte ad un capriccioso rifiuto del Vergine ad accettare una scrittura, avrebbe sempre potuto adire i tribunali per fare dichiarare di nessun conto il rifiuto opposto.

Venendo poi al mandato perpetuo che si sosteneva conferito al Vergine per trattare gli affari teatrali del Caruso, la sentenza notava che il maestro non aveva assunto alcun obbligo di procurare o conchiudere scritture teatrali nell'interesse del tenore, ma si era riservato solo il diritto di esaminare se fossero convenienti o no quelle che gli sarebbero state proposte, il che non costituiva un mandato in *re propria*, concorrendo in ogni scrittura assieme alla utilità del Caruso, anche quella del Vergine, e come tale non revocabile *ad nutum*.

Nè migliore accoglimento delle precedenti ebbe la eccezione di nullità del contratto, perchè sottoposto a condizione potestativa, potendo, dicevasi, anche il Caruso rifiutarsi ad accettare qualsiasi scrittura; chè il Tribunale ravvisò invece della condizione in parola, una condizione mista, non dipendente cioè solamente dalla volontà di una sola delle parti contraenti, ma anche dalla volontà di un terzo, che in questo caso sarebbe stato l'impresario col quale doveva contrattare il Caruso.

Da ultimo poi, in ordine al motivo di nullità della scrittura relativo alla mancanza di capacità del Caruso per essere egli minorenne al 1° settembre 1892, si osservò che effettivamente il contratto portava una data che ricadeva nel tempo in cui il Caruso era minore, ma che deducendosi dal Vergine che il contratto, pure portando quella data, era stato sottoscritto dal Caruso, e quindi si era perfezionato in epoca in cui questi era divenuto maggiore, e chiedendosi di provare un tale fatto, non poteva l'invocata prova essergli negata, trattandosi della data di una scrittura privata che fa fede fino a prova contraria.

Nè si poteva obbiettare che contro lo scritto non è ammessa la

prova per testimoni, poichè nella specie tornava applicabile il disposto dell'art. 1347 Cod. civ., essendovi un principio di prova per iscritto, una cartolina cioè spedita dal Caruso al maestro nell'aprile 1894, quando aveva già raggiunto la maggiore età, nella quale, dopo avergli parlato di alcune lezioni di canto che aveva avute da un maestro di Rieti, scriveva così: « se avete fatto il contratto, me lo mandate »; parole queste che evidentemente rendevano verosimile il fatto allegato, che cioè il contratto fosse stato sottoscritto e perfezionato dopo l'aprile 1894.

Contro la sentenza del Tribunale il Caruso interpose appello con atto del 21 febbraio 1899; ed appellò pure incidentalmente il Vergine, sostenendo che la sua domanda doveva accogliersi senz'altro, trattandosi di una obbligazione che può assumere anche un minore, non ostante la sua personale incapacità. Con sentenza 29-31 maggio 1899 la Corte d'Appello di Napoli confermava in ogni sua parte la sentenza del Tribunale, rimandando la causa ai primi giudici per l'ulteriore suo corso ed anche per i provvedimenti riguardo alle spese del giudizio.

Ricorse il Caruso in Cassazione riproponendo in quattro distinti mezzi di annullamento le eccezioni già sollevate nel corso degli altri due giudizi, e cioè:

1° che la cartolina del Caruso cui già accennammo era troppo vaga per costituire il principio di prova richiesto dall'art. 1347;

2° che essendo in facoltà del Caruso l'assumere o no le scritture, il contratto includeva una condizione potestativa ed era perciò nullo ed inefficace;

3° che in ogni modo il contratto era nullo avendo per fondamento una causa illecita, in quanto privava il Caruso della libera disposizione della propria opera;

4° che il contratto inoltre era nullo perchè metteva in essere un mandato quasi perpetuo a favore del Vergine di trattare gli affari teatrali del Caruso.

La Cassazione di Napoli però non ebbe tempo di pronunciarsi definitivamente su queste questioni, chè una transazione intervenuta fra le parti pose finalmente termine alla vertenza.

Appunti critico-giuridici.

Parlando nel precedente fascicolo di questa *Rivista* dell'avventura capitata al tenore Borgatti, osservavamo con ragione che essa non era nuova nel mondo teatrale: il caso toccato al Caruso è una novella prova della verità del nostro asserto. Così, in Italia, quasi contemporaneamente, in due città eminentemente musicali come Napoli e Bologna, due tra i migliori tenori di cui si vanti il teatro italiano, si dibattevano tra le strettoie di un giudizio alle prese coi loro pretesi mecenati, vittime della più volgare delle forme di sfruttamento, quale è quella dello sfruttamento dell'intelligenza.

E tanto a Napoli che a Bologna, Tribunale e Corte di Appello si affaticavano a dimostrare che questi contratti *leonini* non hanno niente d'immorale, ma altro non sono che contratti *aleatori*, non dissimili dalla scommessa su di un cavallo o su di una partita di polo-bicyclette.

« Non ha alcun fondamento la dedotta eccezione della causa illecita, dice la Corte di Napoli, perchè nulla di contrario al diritto, alla morale, e all'ordine pubblico contiene il cennato contratto, col quale un giovane che può diventare un grande artista, e può quindi guadagnare rilevanti somme, si obbliga a pagare per un tempo determinato il quarto di quanto incasserà, al suo maestro, cioè a colui che tanta parte ha avuto nella sua carriera artistica. Ed è poi risaputo che quasi tutti gli artisti di canto fanno dei contratti che si somigliano a quello in esame ».

E più innanzi: « che non può dirsi che il quarto dei lucri per 60 mesi effettivi di carriera teatrale siano un compenso troppo lauto per un maestro di musica, perchè nella specie trattasi di un affare del tutto aleatorio ».

« Infatti se l'artista non riesce, o non ha fortuna, ovvero perde la voce, il maestro perde interamente il compenso dell'opera sua ». Davvero che questa preoccupazione della Corte d'Appello di Napoli di giustificare un contratto come quello da cui era legato il Caruso, ci sembra non possa trovare approvazione di quanti si lasciano guidare nei loro giudizi non solo dalle norme del rigoroso diritto, ma anche da un senso di moralità, di umanità e di equità.

Prescindiamo dal discutere se il contratto in parola dovesse o no ritenersi valido: ma egli è certo però che se di fronte ai principî del nostro diritto i magistrati non possono negare protezione ed efficacia giuridica a questi contratti, debbano d'altra parte astenersi dall'incoraggiarli: la coscienza pubblica in ogni modo li disapprova. Nè si pretenda di giustificarli col rischio di cui va incontro il maestro, il mecenate, chè, come già notammo a proposito della causa Borgatti, in questi contratti l'elemento aleatorio esiste più di nome che di fatto, in quanto questi pseudo mecenati non si obbligano se non quando si tratti di giovani dotati di attitudini eccezionali, e dietro affidamento di reputati maestri; cosicchè è ben raro che essi rimangano defraudati nelle loro speranze.

Questo ci sembrava doveroso notare dal lato morale della questione, pure essendo quasi del tutto d'accordo colle su citate sentenze dal punto di vista giuridico. Diciamo quasi del tutto, perchè ci sembra che sia caduto in errore il Tribunale di Napoli quando affermò nella sua prima decisione colla quale respingeva la domanda del Vergine, che la natura della domanda stessa era civile « perchè tale è appunto l'azione di un maestro che domanda il compenso dell'opera prestata contro il discepolo ».

Se il contratto 1° settembre 1892 di cui il Vergine chiedeva la esecuzione, portava in favore di esso una compartecipazione in contratti di loro natura commerciali, quali sono le scritture dei teatri, e disciplinava preventivamente le modalità a cui le dette scritture dovevano informarsi, ne viene per conseguenza che il contratto aveva per oggetto l'industria teatrale, ed era perciò indubbiamente commerciale.

E venendo a dire più particolarmente dell'indole di questi contratti, ci sembra che male loro non si attagli la figura giuridica dell'associazione in partecipazione: certo è però che la locazione di opera formava nel caso in esame il contratto principale di cui l'associazione veniva a costituire un patto accessorio.

Questo concetto si presterebbe a risolvere molte questioni sorte nella vertenza Caruso: così niente di illegale si potrebbe rinvenire nel patto con cui il Vergine si riservava il giudizio sugli stipendi e sulle parti, potendo sempre l'associato stipulare in suo favore il diritto di sorvegliare la gestione degli affari comuni. Il Caruso poi come associante rimaneva sempre *padrone dell'affare*, e di dirigerlo

a modo suo, essendo egli che verso i terzi e verso l'impresario, ne rispondeva. Quanto alla durata dell'associazione, niente vietava che si prolungasse sia pure per dodici anni; nè vi era luogo a parlare di vincoli lesivi della libertà personale, poichè nella locazione di opera che, come dicemmo, formava il contratto principale, il conduttore era il Caruso che doveva pagare accettando appunto come associato il Vergine; la mercede che a questi era dovuta per le lezioni che aveva impartito veniva appunto a rappresentare la quota che egli conferiva nell'associazione. — Certo è in ogni modo che anche senza far ricorso alla figura giuridica dell'associazione in partecipazione, non si può non approvare la sentenza della Corte di Napoli, in quanto una retta interpretazione della volontà delle parti contraenti persuadeva nel caso a ritenere che il maestro non si fosse già riservato nei riguardi del Caruso un potere dispotico di accettare o rifiutare le scritture, ma solo il diritto di intervenire alla loro stipulazione per prelevare direttamente il quarto che gli spettava: e questa si intende facilmente che doveva essere la sua maggiore preoccupazione.

LA VERTENZA TRA IL MAESTRO LOSCHI E L'IMPRESARIO SEGRÉ

I signori Carlo Segré e Anacleto Loschi, maestro di banda in Novellara, assumevano nello scorso anno l'Impresa del teatro Comunale di Carpi per la stagione di Fiera, obbligandosi di dare le opere *Fedora* del maestro Giordano, e *Nel Senegal* dello stesso maestro Loschi, con che un terzo degli eventuali guadagni fosse devoluto a vantaggio del Loschi, il quale dal canto suo metteva la propria opera a disposizione dell'Impresa, e in modo speciale per determinate prestazioni.

Nei rapporti del Segré quale impresario e la Direzione del teatro di Carpi, niente fu stabilito di speciale, e nemmeno fu determinato

per quante rappresentazioni si dovesse dare la *Fedora*, e per quante l'opera del Loschi, e con quale ordine; nè a questo riguardo patti determinati intervennero fra il maestro ed il Segrè. Sta in fatto che in seguito alle prove dirette, come per convenzione, dallo stesso Loschi, questi non ritirò lo spartito dell'opera *Nel Senegal*, ed essa andò in scena, ma fu rappresentata soltanto due volte, senza che risultassero bene chiarite le ragioni di un così esiguo numero di rappresentazioni in un ambiente che era piuttosto favorevolmente disposto verso l'autore, avendo il Loschi simpatie e aderenze di amici e parenti a Carpi, ch'è il suo luogo di nascita. — La stagione teatrale si chiuse quindi lasciando tra il Segré e il Loschi uno strascico di contese di vario genere per danni e interessi materiali, per danni e interessi morali, per danni ed interessi di indole artistica.

A definire queste contese, con atto 23 ottobre 1899, si nominarono di comune accordo delle parti quattro arbitri, stabilendosi poi che qualora tra essi non si fosse potuta determinare una maggioranza, avessero facoltà di rimettere ad altra persona da loro scelta il relativo giudizio, che sarebbe stato nel modo più ampio ed assoluto rispettato dai litiganti.

Sulle prime due qualità di questioni cui accennammo, il lavoro degli arbitri di fiducia potè approdare a lieto fine. Rimaneva il lato artistico della vertenza, sul quale non essendosi gli arbitri accordati, con atto 29 novembre 1899 determinarono di rimettere all'egregio avv. Riccardo Bonazzi giudice del Tribunale di Milano la decisione della relativa questione.

La sentenza arbitrale fu pubblicata nel marzo scorso, e oltre all'essere redatta con grande studio e diligenza, non manca certo d'importanza per alcune considerazioni giuridiche che vi sono svolte. Premesso in fatto che il successo nell'opera *Nel Senegal* fu buono e che la critica giudicò il lavoro favorevolmente, la sentenza non disconobbe che una continuata rappresentazione dell'opera stessa non avrebbe favorito gli interessi dell'impresa, alla quale perciò non poteva farsi addebito se dopo due rappresentazioni di un'opera aveva preferito di sostenere l'azienda teatrale coll'altra.

E per quanto riguardava il danno artistico che il Loschi pretendeva di avere sofferto, si osservò che se si intendeva parlare del successo artistico, era chiaro che il maestro non poteva lagnarsene non

avendo ricevuto che lodi; e che in ogni modo non essendo interve nuti patti speciali, l'impresario era secondo gli usi teatrali arbitr di determinare le rappresentazioni delle diverse opere fissate per l stagione, e che, fino a prova contraria, doveva perciò ritenersi che egl fosse stato guidato soltanto dal desiderio di migliorare le sorti dell gestione e non dal proposito di danneggiare l'autore.

La responsabilità dell'impresario Segré per i danni diretti venn quindi per le suesposte considerazioni totalmente esclusa.

Rimaneva il secondo punto della discussione da risolvere, quell cioè che si riferiva ai danni che il Loschi sosteneva di avere soffert per avere l'impresario manifestato in qualche suo avventato e pubblic apprezzamento una opinione sfavorevole al suo lavoro.

A questo riguardo non mancò la sentenza di ravvisare nella co dotta del Segré una colpa, attenuata certo da peculiari circostan di fatto, ma in ogni modo « tanto meno scusabile nella sua qualit d'impresario e in lui che aveva verso del Loschi impegno di ono e di amico », e perciò il Segré fu condannato a versare al Losc la somma di L. 300 in rappresentazione dei danni indiretti così v lutati, in via di presunzione, per il contegno tenuto verso il maest durante la stagione, dopo la messa in scena dell'opera.

Appunti critico-giuridici.

La sentenza arbitrale, come notammo, non manca di importanz in quanto tocca da vicino una delle più gravi e delicate question di diritto teatrale, quale è quella che riguarda il numero delle rap presentazioni a cui è tenuto l'impresario verso l'autore in difetto d patto espresso al riguardo.

Gli autori francesi propendono a lasciare il direttore giudice d continuare o meno le rappresentazioni.

Il Pouillet (1) scrive: « Il n'est pas probable d'ailleurs qu'il le interrompe en plein succés et lorsqu'elles remplissent la caisse. So intérêt répond de sa bonne volonté ». Così pure Constant (2): « Un

(1) *Propr. litt.*, N° 775.
(2) *Code du théâtre*, pag. 165. Paris, 1882.

difficulté peut naître lorsqu'il s'agit de déterminer le nombre des représentations auxquelles l'auteur a droit, et en cette matière, lorsque les conventions sont muettes, le nombre de représentations est laissé à l'appréciation du directeur. N'est il pas, en effet, le meilleur juge, et ses recettes dont l'augmentation persistante indiquera le succès, ne sont-elles pas la meilleure base d'appréciation par la question de savoir pendant combien de temps une œuvre dramatique peut tenir l'affiche du théâtre? ».

L'opinione generale è pure condivisa dal Le Senne (1), e ad essa si accosta pure il Bureau (2), il quale pensa che nè l'autore nè il direttore possano interrompere le rappresentazioni se non quando l'insuccesso del lavoro è fuori di dubbio.

In Italia, secondo il Rosmini, nel teatro musicale è ormai stabilito un uso che ha forza di legge per l'art. 1 del Cod. di comm., e cioè che l'impresario, in caso di successo, è obbligato a rappresentare l'opera almeno tre sere (3).

Considerata la questione in parola, indipendentemente dagli usi, dal punto di vista teorico, si presenta di non facile soluzione in quanto il più delle volte è sollevata dal cozzare tra loro di due opposti interessi che pure meritano egualmente di essere protetti.

È ovvio infatti il notare che quando da un lato l'attore risente dalle rappresentazioni un vantaggio nella sua fama, nella sua reputazione, e dall'altro l'impresario delle rappresentazioni stesse economicamente si avvantaggia, queste dureranno finchè i rapporti suaccennati si mantengano, finchè cioè e autore e direttore avranno uguale interesse a che il loro corso si prolunghi. Ma può accadere che pure perdurando il vantaggio che dal punto di vista artistico l'autore risente dal ripetersi delle rappresentazioni della sua opera, l'impresario invece finisca non solo col non risentirne più un guadagno, ma col sopportare delle perdite, sicchè l'andamento della gestione teatrale imponga la interruzione delle rappresentazioni stesse per evitare un danno.

In questo caso, osserva giustamente l'Amar (4) se il cedente ha

---

(1) *Code des théâtres*, pag. 258. Paris, 1882.
(2) *Le théâtre et sa législation*, pag. 411. Paris, 1898.
(3) Rosmini, *Diritto dei teatri*, N° 889.
(4) *Diritti di autore*, pag. 314. Torino, 1874.

av [illegible]
r [illegible] di chiedere la rappresentazione perchè la cessione non potè essere fatta se non a tale scopo, e la rappresentazione come la stampa è il modo per fare conoscere al pubblico un'opera, non si può d'altra parte esigere che il cessionario con suo danno ripeta una rappresentazione che egli, quale miglior giudice del suo interesse, non ravvisa conveniente.

Questo principio però trova in sè stesso la sua limitazione, e giustifica la consuetudine ormai invalsa nei teatri che la rappresentazione di una nuova opera abbia luogo almeno per tre sere, indipendentemente dal favore e dalla disapprovazione del pubblico. E invero, promettere ad un autore la *rappresentazione* della sua opera, non vale obbligo di presentarla al pubblico puramente e semplicemente per una volta sola, ma bensì per tante volte, per quante bastino perchè il pubblico stesso dia il suo giudizio.

All'autore, in altri termini, non si può, neppure affacciando l'insuccesso di una prima rappresentazione, negare il diritto che la sua opera sia giudicata. — Egualmente poi è a dirsi nel caso che il lavoro sia stato accolto favorevolmente dal pubblico per una prima volta: giudizio vero, fondato su di un'opera, non può essere dato dal pubblico se non dopo parecchie audizioni. Ma quale dovrà essere il loro numero? Teoricamente esso dovrebbe dipendere dalla qualità, dallo stile del lavoro, dalle maggiori o minori difficoltà che esso presenta di fronte ai profani di musica; ma ognuno intende come adottando un siffatto criterio le questioni sarebbero moltiplicate all'infinito con discapito e degli autori e degli impresari. Fu così allora che nacque la consuetudine secondo la quale un lavoro musicale deve essere rappresentato almeno tre sere; nè a capriccio fu questo numero fissato.

L'autore che presenta al pubblico per la prima volta una sua opera non è dissimile dal cantante che debutta in un teatro; sì l'uno che l'altro chiedono al pubblico un giudizio sul loro valore artistico. E come nel caso di debutto la consuetudine teatrale vuole che prima che la scrittura sia definitiva fra le parti, l'artista abbia cantato almeno tre sere, così nel caso di un attore doveva per analogia adottarsi un identico criterio, e si fissò appunto in tre il numero delle rappresentazioni che l'impresario è tenuto a dare in difetto di patti espressi al riguardo.

Di fronte ai principî suesposti non potrebbe quindi del tutto ap-

provarsi la sentenza arbitrale che commentiamo, in quanto decise che l'impresario Segré non era venuto meno ai suoi obblighi verso il maestro Loschi per il fatto che la rappresentazione dell'opera *Nel Senegal* ebbe luogo solamente due sere. Nè varrebbe certo a giustificare un simile principio l'osservare che del successo artistico il Loschi non poteva lagnarsi, poichè secondo gli usi teatrali *successo* non può esservi se non dopo che l'opera sia stata rappresentata per tre sere. Senonchè giova considerare che nel caso in esame non già di fronte ai principî del diritto, ma bensì secondo l'equità fu giudicato; nè va dimenticato d'altra parte che una società si era costituita tra impresario e autore per la gestione del teatro di Carpi, e che perciò una specie di conflitto esisteva tra il Loschi maestro, e il Loschi coimpresario, cosicchè mentre da un lato doveva interessargli che invece del suo lavoro si rappresentasse la *Fedora* del Giordano che richiamava più spettatori in teatro, dall'altro non poteva certo vedere di buon occhio che dopo due sole rappresentazioni il suo *Nel Senegal* fosse posto in dimenticanza. Ma in simili condizioni non deve porsi un autore; e sotto questo punto di vista non possiamo quindi che approvare la sentenza arbitrale.

DEPOSITO DEGLI OGGETTI AL GUARDAROBA DEL TEATRO

Fatto.

Una signora aveva consegnato alla guardaroba di un teatro una pelliccia che per errore era stata rimessa ad un'altra persona dalla preposta al servizio. La proprietaria citò il rettore del teatro chiedendo L. 1730 di indennizzo e 500 franchi per risarcimento dei danni. Il direttore si difese sostenendo che la consegna degli oggetti di vestiario non aveva niente di obbligatorio, e che il deposito fatto dalla signora era un deposito *volontario*, che richiedeva quindi ai termini

del Codice civile una prova per iscritto. — Obbiettò inoltre che l *ouvreuses* che avevano ricevuto la pelliccia non essendo pagate d lui; non poteva egli essere tenuto responsabile dei loro errori.

Il Tribunale di commercio della Senna con sua sentenza in dat 7 aprile u. s., dopo aver notato che il guardaroba costituisce un ac cessorio indispensabile del teatro perchè in sua mancanza si sarebb costretti ad aumentare considerevolmente lo spazio messo a disposi zione del pubblico, e quindi gli incassi diminuirebbero sensibilmente aggiunse: « Que quelque soit le mode de rémunération, des personne qui tiennent ce vestiaire, celles-ci se révèlent au spectateur comm les préposées de l'administration du théâtre, ce qu'elles sont d'ailleur bien réellement; que la gratuité, seulement apparente, de ce vestiair ne saurait faire échec à cette situation, cette gratuité étant plus qu compensée par les facilités données au public, facilités qui ont pou résultat d'en augmenter le nombre et, par voie de conséquence, le bénéfices de l'exploitation » (1).

Appunti critico-giuridici.

La questione agitatasi recentemente dinanzi al Tribunale di Parigi non è nuova in Francia, chè anzi la giurisprudenza ebbe campo di di pronunziarsi più volte al riguardo. E per citare i casi più recenti cominceremo da quello deciso dal giudice di pace di Bordeaux con sentenza in data 3 febbraio 1892 (2).

Il 6 febbraio 1892 certo sig. Besançon essendosi recato al ballo degli studenti al *Gran Teatro* di Bordeaux consegnava a certi coniugi Tanet perchè lo custodissero un parapioggia. Terminato lo spettacolo, avendone richiesto la restituzione questa non potè essere effettuata: di qui la causa.

I coniugi Tanet non disconoscevano la loro responsabilità, ma solo sulla sua estensione vi era contesa, poichè mentre essi offrivano

(1) Che il deposito degli oggetti nel teatro sia necessario era già stato ammesso dallo stesso Tribunale con sentenza 1° gennaio 1888.

(2) *Pand. franc.*, 93-2, 31.

20 lire per tacitare Besançon, questi dal canto suo.sosteneva che una tale offerta era insufficiente a compensarlo del danno subito, poichè l'ombrello consegnato avendo il manico d'argento era stato pagato 35 lire. Adduceva inoltre che egli aveva avuto al momento della consegna, cura di raccomandarlo all'attenzione dei preposti al guardaroba. Il Tribunale ritenne che questa raccomandazione valesse di per sè a rendere responsabili i coniugi Tanet del valore dell'oggetto qualunque esso si fosse, e li condannò quindi a pagare a Besançon il valore dell'ombrello che fu determinato in L. 30 essendosi tenuto conto dell'uso che ne era già stato fatto.

Un altro caso si presentò al giudice di pace di Alger (1). Il 22 febbraio 1887, giorno di martedì grasso, al *Teatro Nazionale* di Alger aveva luogo un ballo mascherato pubblico a pagamento, per opera e a profitto del direttore del Teatro stesso sig. Cosse. Durante il ballo, per cause ignote, gli attaccapanni, le panche e tutto ciò che serviva al guardaroba, fu rovesciato, cosicchè tra gli oggetti e gli effetti di vestiario depositati nacque una grande confusione, donde gli abusi e le frodi in danno di molti spettatori ai quali non fu possibile restituire quanto avevano depositato. Tra questi v'era un certo Villeneuve che, avendo consegnato al guardaroba un *pardessus*, e non essendogli stato restituito, citò il direttore per il pagamento di 90 lire, valore del *pardessus*, e di L. 30 a titolo di risarcimento di danni. Questi si difese adducendo anzitutto che il Villeneuve non aveva provato il deposito del *pardessus*, e che in ogni modo poi egli non aveva stabilito alcun guardaroba nel Teatro nè preposto persona alcuna a quel servizio. Aggiunse che lungi dall'accordare uno stipendio o un guadagno alle *ouvreuses*, erano esse che versavano a lui mensilmente delle somme per conservarsi a quel posto, cosicchè ciascuna di esse aveva nel Teatro un'industria personale e quindi una responsabilità tutto affatto particolare di fronte al pubblico. — Il Tribunale dopo avere osservato che la licenza accordata al direttore di dare balli mascherati portava anche l'obbligo di costituire un guardaroba nel teatro, notò come la scelta e quindi la responsabilità delle persone addette a questo servizio doveva esclusivamente a lui incombere; e che d'altra parte poi

(1) Sentenza 6 agosto 1887. *Pand. franc.*, 1888, 2, 191.

questa responsabilità anzichè venire scemata, era aggravata dal fatto ch invece di una spesa, queste persone costituivano per lui un guadagno di esse il pubblico era costretto ad avere fiducia senza interessar dei contratti da cui erano legate coll'impresa, contratti certo non op ponibili agli spettatori. — Considerato poi che il guardaroba è u naturale complemento del Teatro, e che perciò era inutile l'indagar a chi appartenessero i materiali per il suo esercizio, poichè in ogn modo la responsabilità incombeva sempre al direttore come obbligat direttamente di fronte al pubblico, la sentenza decise che se anch alle *ouvreuses* si fosse dovuta imputare la confusione avvenuta tr gli oggetti, la responsabilità risaliva pur sempre al direttore in forz dei rapporti tra committente e commesso.

Perciò il sig. Villeneuve fu ammesso a provare l'avvenuto deposito

Più singolare delle precedenti fu la questione agitatasi a Bruxelle e decisa dal Tribunale di quella città con sentenza 19 luglio 1874

Uno spettatore aveva citato come solidamente responsabili per l perdita di due oggetti depositati al guardaroba, e il direttore de *Teatro dell'Alhambra* ove il fatto era avvenuto, e la *ouvreuse* all quale gli oggetti stessi erano stati consegnati. Costoro si difesero adducendo che il deposito non era provato, non essendo stata presentat la marca corrispondente, e che del resto la prova non poteva esser data con testimoni poichè il valore degli oggetti stessi oltrepassava le 150 lire.

Il Tribunale avendo appurato che il servizio di guardaroba in quel teatro era ben regolato, e che ogni *ouvreuse* era munita delle marche per constatare i depositi che riceveva, respinse le domande dello spettatore. Il Deseure che racconta questo fatto (1) fa notare che in molti teatri le marche sono consegnate agli spettatori solo allora che essi occupano già i loro posti, e che spesso anzi a certe categorie di spettatori, come gli abbonati e quelli che stanno nei palchi, marche non si dànno affatto.

***

Le questioni cui può dare luogo il deposito di oggetti o di effetti di vestiario al guardaroba del teatro, non mancano dal punto di vista

(1) *Le droit et le théâtre*, pag. 270. Bruxelles, 1895.

giuridico di una certa eleganza, mentre poi dal lato pratico sono certo importantissime. In Italia non sappiamo se contestazioni giudiziarie al riguardo siansi mai sollevate, ma è certo che di fronte al nostro diritto non altrimenti che di fronte a quello francese, il deposito degli oggetti al guardaroba del Teatro, dovrebbe ritenersi *necessario*, e perciò regolato per ciò che si riferisce ai diritti e ai doveri delle parti, dalle norme che questa specie di deposito disciplinano. Invero, a chi ben guardi, ciò che dà veramente al deposito il carattere della *necessità*, è l'impossibilità di scelta della persona a cui affidare l'oggetto, in quanto appunto una persona sola si presenta atta a questa custodia o incaricata di essa. Ora nel teatro questa impossibilità di scelta esiste perchè appunto il deposito degli oggetti si può effettuare solo al guardaroba e non in altro luogo, e non si saprebbe quindi intendere come concorrendo nel caso quella caratteristica essenziale determinante la necessità, il deposito presso il guardaroba non dovesse ritenersi come necessario.

È ben vero che il Codice civile, all'art. 1866, dichiarando *necessario* il deposito degli effetti presso gli osti e gli albergatori non fa parola del teatro; ma ormai e dottrina e giurisprudenza si mostrano favorevoli a ritenere questa disposizione semplicemente enumerativa e non tassativa, e propendono quindi ad estenderla a tutti coloro che a fine di giuoco o conversazione, ecc. esercitano locali aperti al pubblico, come appunto gli affittacamere, i caffettieri, e quindi anche gli impresari dei Teatri (1).

La determinazione se il deposito sia volontario o necessario è di una grande importanza anzi tutto di fronte alla prova del deposito stesso la quale in caso di deposito necessario può aver luogo per testimoni senza limite di valore (combinato disposto degli art. 1865 e 1348 Cod. Civ.): secondariamente agli effetti penali, poichè mentre in caso di appropriazione indebita di un deposito volontario non si procede che a querela di parte, trattandosi invece di deposito necessario si procede anche d'ufficio; la pena inoltre è considerevolmente aumentata.

Quanto alla responsabilità per ciò che si riferisce al deposito fatto

---

(1) Vedi in proposito Ricci, *Diritto civile*, vol. IX, N° 250.

al guardaroba, vedemmo come tutte le su citate decisioni siano concordi nel farla risalire non già ai preposti a questo servizio, ma bensì all'impresario o direttore del teatro.

Il principio trova il suo fondamento nell'art. 1153 del Cod. civ., secondo il quale i committenti sono responsabili dei danni cagionati dai loro commessi nell'esercizio delle incombenze alle quali li hanno destinati. Vedemmo che tale responsabilità non diminuisce anche allora che l'impresario non rimuneri direttamente i preposti al guardaroba o quando i materiali adibiti a questo servizio non appartengano a lui; e neppure se gli oggetti siano custoditi gratuitamente. In questo ultimo caso ha giustamente notato la recente sentenza del Tribunale della Senna, che la gratuità è solamente apparente poichè l'aumento di comodità per gli spettatori provoca naturalmente una maggiore affluenza al Teatro da parte loro, il che dà luogo a più lauti incassi.

Certo è però che quando il deposito al guardaroba sia gratuito, la diligenza a cui è tenuto colui al quale è affidata la custodia dell'oggetto non è così rigorosamente da interpretarsi come allora che il deposito stesso sia a pagamento (1).

Noteremo da ultimo che la responsabilità dell'amministrazione del Teatro viene meno allorchè la perdita dell'oggetto depositato sia dovuta a *negligenza grave* del proprietario (2).

E negligenza grave crediamo sia a reputarsi quella in cui incorre lo spettatore che perde la marca rilasciatagli all'atto del deposito. Questa infatti vale di per sè sola ad identificare lo spettatore che effettuò il deposito, e se perciò alcuno trovò la marca perduta e si presentò con essa al guardaroba, i preposti a questo servizio non sono responsabili se hanno effettuato ad altri anzichè al vero depositante la consegna, dovendo questi imputare a sua colpa l'errore avvenuto.

Bologna, ottobre 1900.

NICOLA TABANELLI.

---

(1) Art. 1844 Cod. civ.
(2) Art. 1868 Cod. civ.

RECENSIONI

Storia.

LOUISE POHL, Hector Berlioz 'Leben und Werke'. — Leipzig, 1900. Verlag von F. E. C. Leuckart.

Il culto dei Tedeschi per la musa di Ettore Berlioz ha insegnato, a noi di razza latina, cose che erano sfuggite vivente il maestro. Era naturale che alla vitalità che l'opera del Berlioz ha in Germania dovesse accompagnarsi lo studio della sua vita e delle sue opere. Ed una biografia esauriente ed un esame critico dei lavori del maestro francese noi l'abbiamo in questo libro.

L'A. ha saputo tener presente l'attività dell'artista all'epoca in cui egli ha vissuto: così che uomo ed artista non separatamente si comprendono, ma insieme e a un tempo stesso. La personalità è vivamente scolpita, vivamente compresa e fatta sentire. L'uomo, l'artista e l'opera sua hanno così l'efficacia di un tutto armonico; è un'immagine sola, vera e intelligibile. L. TH.

IWAN KNORR, Peter Tschaikowsky. — Berlin, 1900. « Harmonie », Verlagsgesellschaft für Literatur und Kunst.

Il presente volume fa parte di una collezione di biografie di musicisti presentate insieme a ricco ornamento di figure, ritratti, lettere, autografi e ad accurata analisi di opere. Abbiamo letto parecchio su Tschaikowsky: alcune buone pagine del Pougin, i *Ricordi* del prof. Kaschkin di Mosca, lo schizzo biografico del Laroche. Ebbene, ai geniali scrittori che ci diedero cenni sì interessanti sulla individualità artistica dello Tschaikowsky, bisogna aggiungere il Knorr, il quale ha come completato i diversi quadri biografici noti fin qui con questo lavoro suo, in cui è tutta la vita e l'attività artistica del maestro russo. E nel mentre che il fratello di questi, Modesto, sta lavorando intorno ad una biografia che vedrà la luce prossimamente in

più volumi, noi possiamo rallegrarci di una contribuzione, che alla conoscenza dei tratti personali più intimi dell'uomo, coordina, come immagine di riflesso, la specie, il tipo, l'apprezzamento critico delle sue opere. L. TH.

Critica.

CAMILLE BELLAIGUE, Impressions musicales et littéraires. — Paris, 1900. Ch. Delagrave.

Di due cose gli italiani debbono saper grado al signor Bellaigue: del saluto ch'ei rivolge a Lorenzo Perosi, « heureux enfant d'Italie », e del commento ond'egli avviva le pagine, troppo fra noi trascurate, che Giuseppe Mazzini intitolava « al dio ignoto ». Questa signorile larghezza verso gli stranieri è del resto un de' caratteri che più si ammirano nella critica dell'operoso scrittor francese. Del quale veramente potrebbe dirsi, meglio che di Federigo II non siasi affermato: « il n'est nationaliste qu'à demi ». Anzi nè anche a mezzo in questo suo libro, ove non so con quale animo i celebrati d'un giorno leggeranno le parole che seguono: « Auprès de ce que « font les Allemands de musique et pour la musique, *il semble que ce « que nous faisons nous-mêmes ne soit que jeux de petits enfants* ». Per intanto il signor Bellaigue dichiara ai suoi connazionali i pensieri di Leonardo da Vinci su la natura della musica, e i principii della critica hoffmanniana; largamente indaga e discorre le origini, le ragioni e gli atteggiamenti del melodramma russo dal Glinka al Rimsky-Korsakoff; e ad una ad una rivela le bellezze del *Requiem* di Giovanni Brahms, indugiando nell'opera con la sottil pazienza d'un orafo che scomponga un monile per farne partitamente ammirare gli ori e le gemme e gli smalti; tutto ciò in una prosa corretta e suasiva, ammajata d'imagini, temperata d'arguzie. Ma sopra tutto piace ch'egli qui faccia onorevole ammenda delle bizze antiwagneriane d'un tempo. Non già che l'ammenda non sia timida e circospetta; con assai concessioni al peccato, con assai restrizioni al pentimento. Vi si dice, per esempio, che il Wagner riduce e costringe la melodia (non la diffonde egli in vece, infinita come la luce, ad avvivarne in vibrazioni perenni l'intera opera d'arte?); che la musa del maestro di Lipsia non conobbe la gioja (ma qual gioja mai squillò più libera e alta della nativa giovenile irrompente gajezza di Siegfried?); che nel *Tristano* abbondan le pagine stucchevolmente prolisse (o non dicevano forse la stessa cosa i bellaigues della prima metà di questo secolo nostro intorno all' *Eroica* di Luigi van Beethoven?); e altro, e altro ancora. Ma al signor

Bellaigue molto conviene perdonare, per la scuola ond'egli deriva. La critica *officiale* procede, si sa, come la Chiesa; non v'è novità che, al sorgere, non avversi; ma anche non v'è accomodamento a cui, col volger del tempo, non si pieghi. Attendiamo serenamente. E io pongo pegno (v'à alcuno tra i giovani lettori della *Rivista* che voglia scommettere meco?) che noi vedremo, in un dì non lontano, Leone XIII accogliere la teorica darwiniana su la trasformazione della specie, e Camillo Bellaigue, nei riti del suo culto mutevole, dar luogo al Wagner tra gli dei massimi della musica — più alto di Giorgio Federico Haendel e di Cristoforo Gluck, cui ora inchina adorando — a canto a Bach e a Beethoven. R. G.

ARTHUR SMOLIAN, « Die Trojaner » von Hector Berlioz. — Leipzig. Hermann Seeman Nachfolger.

L'A. ci narra come sorse in Berlioz l'idea di creare un'opera in musica dall'*Eneide* e ci descrive il soggetto. Delle due opere che poscia risultarono, cioè *La presa di Troja* e *I Trojani a Cartagine*, egli ci offre una guida musicale utile nel rispetto informativo e critico. L. TH.

GUSTAV LANGE, Musikgeschichtliches: I. ***Beethovens erste und letzte Tonschöpfung.*** II. ***Die Beethoven-Bilder der Königlichen Bibliothek zu Berlin.*** III. ***Ein Albumblatt von Beethoven.*** IV. ***Richard Wagner als Klavier- und Lieder-Komponist.*** — Berlin, 1900. R. Gaertners Verlagsbuchhandlung.

Parecchie utili cose ci apprende il Lange in questi suoi piccoli saggi. Egli ci presenta anzi tutto la prima composizione (o una delle prime) di Beethoven, un *Rondò* per pianoforte, tutto inspirato a gentil grazia Mozartiana, e ne fa un po' di storia e ne commenta brevemente lo stile. Vi contrappone poscia un frammento del *Quintetto per istrumenti ad arco e flauto*, incominciato nel novembre 1826 e rimasto incompleto. È l'ultimo lavoro del maestro. Un terzo brano di musica consiste delle ultime note scritte da Beethoven circa dieci o dodici giorni prima di morire. È documentato con una testimonianza di A. Schindler.

Il secondo saggio verte sui ritratti, sulle case, le onorificenze, medaglie, ecc. di Beethoven; uno studio di comparazione e di storia oltremodo interessante.

Il foglio d'*album*, scritto per voce di soprano o tenore con accompagnamento di pianoforte sopra un verso di Goethe, è oggetto di alcune altre osservazioni storiche.

Finalmente nel quarto saggio il Lange si occupa delle composizioni scritte dal Wagner per pianoforte e per pianoforte e canto, commentandole ed esponendone il testo completo. L. TH.

Estetica.

C. HUBERT H. PARRY, Style in Musical Art. An Inaugural Lecture delivered at Oxford on March 7, 1900. — Oxford, 1900. At the Clarendon Press.

Il professor Parry non si è tanto preoccupato di ottenere una definizione scientifica dello stile, quanto di cercare a quali rapporti di fatti esteriori si adatta il concetto *stile*. La sua lettura riesce così molto facile e intelligibile, e i musicisti possono seguire l'A. in una rassegna di pratiche esemplificazioni, giusta le quali le proprietà stilistiche dell'uno o dell'altro oggetto emergono e riescono convincenti. L. TH.

Opere teoriche.

I. P. THIRIOT, Le Plain-Chant accompagné et transposé ou Sistème pour apprendre soi-même à accompagner et à transposer le Plain-Chant. — Stuttgart. Luckhardt's Musik-Verlag (I. Feuchtinger).

Sono poche pagine ma cattive, a base di formole e cadenze empiriche, snocciolate colla massima ingenuità e senza nessuna preoccupazione delle caratteristiche tonali che differenziano i diversi *modi* gregoriani. E così quando si pensa che l'A., fra le altre amenità, ci propone una sola scala o *regola* per accompagnare il 3°, 4°, 8° e 5° modo,... si è veramente in dovere di augurarsi che il canto gregoriano piuttosto che subire il crudele martirio di simili accompagnamenti, venga eseguito all'unissono

Meglio soli che male accompagnati! S.

L. HEINZE und W. OSBURG, Harmonie- und Musiklehre. Zweiter Theil. — Breslau. Heinrich Handels Verlag.

Questa parte della teoria musicale comprende l'insegnamento della *forma*, la pratica dell'organo vocale e degli strumenti e la storia della musica occidentale. Gli autori hanno tenuto il dovuto conto della classe di individui ai quali questo libro è diretto. Esso è destinato particolarmente a coloro che negli istituti che frequentano avranno la musica come studio complementare. La teoria delle forme e della loro applicazione è, come l'organica e la storia, trattata concisamente ma, al pari di queste, con chiarezza e sufficiente dilucidazione dei punti principali. Addentrarsi solamente nel contrappunto e nell'istrumentazione avrebbe richiesto uno sviluppo, a petto del quale il presente riassunto è un'inezia. Ma, visto il fine e vista l'obbligatorietà del riassunto, è lecito dire che il libro vi corrisponde, e molta materia teorica è passata in un libro di sintesi musicale in buona forma e con istruttiva chiarezza. L. TH.

HEDWIG SONNTAG, The magic ring of music. **An introduction to the study of music adapted to young children. — London, 1900. J. M. Dent & Co.**

Per fare un libro che riesca veramente profittevole ai fanciulli e loro apprenda gli elementi della musica, l'A. adotta un piano semplicissimo. Egli si serve di finzioni e di immagini adattate alla mente, alla fantasia dei piccoli allievi, così che a loro sembri come di trastullarsi mentre imparano. Tutto questo interessante libro ci parla di uno speciale talento per indurre la materia teorica musicale entro le menti infantili con intendimento e persuasione che sia facilmente compresa. Il libro consta di dodici lezioni; la forma è quella di una agile conversazione a dialogo con numerosi e buoni esempi. Di quando in quando l'esposizione della teoria è interrotta col racconto incidentale detratto dalla biografia dell'uno o l'altro musicista. È un libro ben fatto insomma e raggiungerà lo scopo.

L. Th.

Strumentazione.

ESCHMANN-RUTHARDT, Wegweiser durch die Klavier-Litteratur. **— Leipzig. Gebrüder Hug.**

Il nome del prof. Adolf Ruthardt è noto in Italia a quanti s'interessano all'insegnamento del pianoforte. Egli ha ora pubblicato in un volume di circa 400 pagine, una specie di dizionario commentato (rifacendo ed ampliando quello già pubblicato dall'Eschmann) e ordinato per grado di difficoltà, di tutte le pubblicazioni che riguardano il pianoforte: esercizi, studi, composizioni, musica d'assieme. In Germania esistono parecchi di questi dizionarii della letteratura del pianoforte, e la *Rivista* menzionò tempo fa quelli del Köhler e del Breslauer: il volume del Ruthardt è certamente il più esteso, il più completo di quanti altri furono editi per l'addietro sullo stesso argomento. Esso è diviso in cinque parti: tecnicismo e studi; composizioni originali; musica a quattro mani e a due pianoforti; musica d'assieme; musica a prima vista; cenni su le diverse edizioni delle più celebri opere didattiche, biografie e studi critici — Un indice alfabetico esattissimo chiude il volume.

Il lavoro del Ruthardt è diligente; spesso illustra con note critiche i diversi capitoli, gli autori più notevoli, le raccolte di studi; dà consigli e fa giustissime osservazioni, utili, in ispecie, ai giovani che vogliano dedicarsi con serietà di propositi all'insegnamento del pianoforte. Questo volume è di certo considerato in Germania, nel suo genere, quasi perfetto e ce lo provano le continue ristampe ch'esso ebbe. Noi italiani, pur riconoscendo i meriti del chiarissimo prof. Ruthardt, non possiamo fare a meno di deplorare la trascu-

ratezza incredibile nella quale fummo tenuti. È questo un argomento grave che abbiamo il dovere di discutere, per convincere i nostri colleghi d'oltr'alpe ch'essi s'ingannano grandemente sul nostro conto. Oggi le scuole di pianoforte d'Italia nulla hanno da imparare all'estero; oggi non viviamo più elemosinando su quanto insegnate voi tedeschi, ma possiamo dire ben alto: portiamo anche noi, al par di voi, altrettanto contributo allo sviluppo dell'arte pianistica sia nell'insegnamento, sia nella composizione.

Chiedo scusa se debbo uscire dai limiti d'una recensione, ma credo sia mio dovere di additare, giacchè il volume in questione me ne dà l'opportunità, il fatto veramente grave ed offensivo; l'assoluta ignoranza dei tedeschi per ciò che riguarda la produzione italiana contemporanea. È da gran tempo che in Germania si vive nell'illusione di non dover tener conto di quanto si produce da noi, e ciò fa veramente torto ad una nazione di studiosi che può vantare insegnanti colti come il Ruthardt. Esistono in Italia molti pianisti-insegnanti che hanno una coltura superiore a quella dei tedeschi, perchè uniscono la perfetta conoscenza della letteratura pianistica nazionale a tutto ciò che vide la luce all'estero e, negli ultimi dieci anni, sono usciti in Italia parecchi volumi che si lasciano indietro quelli stampati in Germania. Quindi suscita veramente una penosa impressione il convincersi come tuttociò sia ignorato o negletto dagli insegnanti tedeschi.

Nel primo capitolo del libro in questione figura una lunga lista di raccolte d'esercizî tecnici; manca in essa l'opera più completa sin qui pubblicata su questo argomento, il metodo per lo studio del pianoforte di Beniamino Cesi. Ciò è tale enorme omissione che per spiegarla bisogna supporre che in Germania se ne ignori l'esistenza! I due volumi del Cesi non hanno riscontro nella letteratura de' libri tecnici per pianoforte, comprendono tutto il meccanismo necessario ad un perfetto esecutore: ed hanno molta parte assolutamente originale. In questo capitolo segnalo alcune dimenticanze: due fascicoli del Philipp (trilli ed ottave) debbono aggiungersi a quello che l'autore ha menzionato, e deve anche aggiungersi la raccolta di esercizi fatta da Rosenthal e Schytte. Più avanti, nel capitolo dedicato ai metodi per pianoforte, era doveroso vi figurassero quelli di Del Valle de Paz e del Rossomandi. Nella fine del volume, dove il Ruthardt per ogni autore didattico celebre ci dà un breve cenno su la bibliografia riferentisi alle opere di questo, vi si riscontrano numerose omissioni ed una *totale* lacuna circa i lavori italiani! Riguardo al *Gradus ad Parnassum* di Clementi sono omesse nientemeno otto revisioni: quelli di Cesi (Ricordi), Buonamici (Augener),

Simonetti, Andreoli, Frugatta (Ricordi), Bischoff (Schleisinger), Kühner (Breitkopf) e fra queste è notevole come la dimenticata edizione del Buonamici sia superiore alle altre (edite sino ad oggi) che contengono tutti i cento studi del grande maestro, l'edizione Andreoli è fra le raccolte una delle più interessanti e certamente è migliore non solo dell'antipatica edizione Köhler, ma pure di quella del Bischoff e del Lebert. Riguardo a Cramer è dimenticata l'edizione riveduta dal Wouters (Katto, Bruxelles); riguardo allo Czerny è dimenticata l'edizione completa curata dal Buonamici (Ricordi) e le due raccolte del Ficcarelli e dello Schipa. È pure dimenticata la bella revisione delle *Suites* d'Händel fatta da Del Valle (Bratti, Firenze) e, nella parte bibliografica riguardante Bach si omette la notevolissima edizione del Clavicembalo fatta dal Wouters (Katto) tanto superiore a molte revisioni teutoniche come, ad es., quella dei signori Franz-Dresel la quale ha per merito principale la parte tipografica del volume, e riproduce devotamente gli errori dell'edizione Czerny. Di Bach è citata la riduzione per pianoforte solo delle *Suites* d'orchestra fatta da Raff, ma quale differenza fra questa e la splendida riduzione fattane dal nostro Martucci (Breitkopf) che non viene neanche accennata! Potrei, a buon diritto io stesso, avere sperato che mi si desse un piccolo posticino almeno nel capitolo riguardante Bach, in considerazione dei volumi su quest'autore che ho pubblicato dal Ricordi, ma non ho motivo a rammaricarmene quando i lavori dei maestri italiani tanto maggiori di me per merito e per età, subirono la stessa sorte. E così, lo dico per debito di esattezza non figurano nel volume di Ruthardt le mie revisioni su Kessler, Hünten, Kalkbrenner, Czerny, Moscheles.

Citando gli studi di Bertini è omessa la magnifica edizione fatta dal Buonamici (Venturini, Firenze) e ciò è veramente sorprendente inquantochè essa fu adottata in un Conservatorio della Germania: la stessa sorte tocca alla raccolta di studi dello Steilbelt fatta da Del Valle de Paz, opera didattica di alto valore che si allontana grandemente dalle solite revisioni ed ha una ricchissima parte originale, avendo aggiunto il Del Valle, ad ogni studio, lo sviluppo graduato, per mezzo d'esercizi tecnici, del meccanismo nel quale lo studio verte.

Potrei segnalare alcune altre omissioni ma ciò renderebbe troppo minuziosa la mia critica, e mi contento di notare soltanto come nell'elenco dei concerti per pianoforte ed orchestra ne mancano d'importanti e nel capitolo sulle cadenze per i concerti classici non è citata quella di d'Albert pel concerto di Beethoven in *sol* maggiore.

Osserviamo ora la parte del volume di Ruthardt dedicata alle composizioni per pianoforte solo, e ci confermeremo nella convinzione che l'ignoranza teutonica su quanto si produce da noi, è enorme. Soltanto lo Sgambati ha l'onore di vedersi menzionato quasi tutto ciò che ha composto e la ragione indubbiamente sta in ciò, che i suoi pezzi furono tutti stampati in Germania: ma del Martucci il quale pubblicò coi tipi Ricordi sei volumi contenenti oltre cento pezzi per piano, notiamo con la più grande sorpresa come si citano soltanto le opere 73 e 74, ossia due fascicoli di piccoli pezzi che non hanno altro merito speciale che li renda superiori agli altri pezzi dello stesso autore, fuor di quello d'essere stampati a Lipsia!

Il Golinelli non è *mai* menzionato e questa dimenticanza non parla certo a favore della coltura tedesca; gli studi ed i preludi del pianista bolognese hanno un valore reale e meritano d'essere citati in un lavoro bibliografico di qualche pretesa.

Fra i compositori italiani giovani hanno l'onore di essere ricordati solo quelli che trovarono ospitalità in Germania. Sono però completamente negletti artisti come Palumbo, Rinaldi, Esposito, Del Valle de Paz e Wan Westerouth che videro le loro composizioni stampate in Italia ed in Inghilterra. Anche il Galeotti, il quale ha pubblicato tante composizioni a Parigi e Milano, è fra i dimenticati.

Ho detto in principio che il volume di Ruthardt è ben fatto e lo ripeto, ma intendo che l'elogio si riferisca alla cura minuziosa con la quale tenne conto di quanto riguarda i musicisti tedeschi, francesi, russi, scandinavi, americani..... ma in esso è assolutamente trascurato il movimento didattico ed artistico italiano, ciò che mi induce a concludere le mie considerazioni con un dilemma che rivolgo ai musicisti tedeschi: o conoscete la nostra produzione e non *volete* tenerne conto e vi diremo: « siete dei protezionisti » o non la conoscete e vi diremo: « siete poco colti ». B. M.

Musica sacra.

Révérend Père B. BOGAERTS, St. Alphonse de Liguori musicien et la réforme du Chant Sacré. — Paris. P. Lethielleux, Libraire-éditeur.

Ecco un libro che si vedrebbe volentieri fra le mani di tutti i sacerdoti, canonici, vescovi e di tutti coloro ai quali incombe l'obbligo di sovraintendere all'esecuzione della musica liturgica e all'osservanza delle prescrizioni ecclesiastiche nella musica di Chiesa.

La figura di S. Alfonso riesce illuminata di luce ideale e fulgi-

dissima, S. Alfonso poeta e musicista tanto geniale quanto profondo viene studiato sotto il punto di vista di ristauratore del canto religioso, del canto liturgico, e della musica figurata.

È una specie di rivelazione musicale anche per gli agiografi che finora non si erano occupati che di un S. Alfonso moralista, vescovo modello, teologo e dottore incomparabile.

Il libro arguto e fine, ricco di citazioni morali e teologiche, ed inflorato da aneddoti, lettere e riflessioni personali, spezza una lancia in favore di S. Alfonso *patrono della musica liturgica*.

Il voto dell'A., che *tale* cioè abbia a proclamarlo la Chiesa romana non può essere che il voto di tutti i musicisti studiosi e seri, e merita veramente che l'autorità ecclesiastica se ne occupi con amore. S.

FRIEDRICH ZELLE, Die Singweisen der ältesten evangelischen Lieder. **II. Die Melodien aus dem Jahre 1525. — Berlin, 1900. R. Gaertners Verlagsbuchhandlung.**

Nello studio di alcuni canti speciali dell'antica e nuova innologia cristiana il prof. Zelle procede sulla rigorosa scorta di documenti autentici ed originali. Ciò che maggiormente interessa il musicista è la comparazione fra lo stato primitivo dei canti e il lento succedersi delle forme migliorate da epoca ad epoca, tra le mani del popolo o degli artisti. Lo studio ed il raffronto dei diversi Enchiridii è diligentissimo, in alcune parti veramente originale e profondo.

L. Th.

RICHARD STERNFELD, Zur Einführung in Ludwig van Beethoven's « Missa Solemnis ». **— Berlin. W. S. Harmonie Verlagsgesellschaft für Literatur und Kunst.**

Una lacuna di meno nella bibliografia musicale, ed un buon libro di più.

La poca osservanza di quei principi che caratterizzano la musica scritta per le funzioni sacre, aveva fatto sì che sinora nessuno si era occupato di questa *Messa* pur maravigliosa per quanto poco liturgica. L'analisi dell'A. segue battuta per battuta tutta la composizione ed è veramente esauriente sia dal lato tecnico come dal lato storico.

Auguriamoci che la nostra letteratura musicale così anemica, così vuota ed incompleta nella sua superficialità puramente letteraria, possa arricchirsi presto di buoni libri tecnici del genere di quello del signor Sternfeld. S.

Musica.

ALEXANDRE GUILMANT, Archives des maîtres de l'Orgue des XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles. — On souscrit à Meudon chez l'Auteur, 10, Chemin de la Station.

Il terzo volume della quarta annata contiene la fine del *Libro d'organo* di Clérambault, ed il principio del *Libro d'organo* di Du Mage allievo di Marchand.

Degni di rimarco un *Duo, Basse de Cromorne,* e *Récit de Nazard,* composizioni originali e spigliate, piene di sentimento, di poesia e di vita.

Splendida come sempre la parafrasi del Guilmant. S.

Varia.

L. FAVRE, La musique des couleurs. — Parigi. Schleicher frères.

« *Je cherche* » — così la Chimera alla Sfinge nel capolavoro di Gustavo Flaubert — « *je cherche des parfums nouveaux, des fleurs « plus larges, des plaisirs inéprouvés* ». Di tempo in tempo, a questo desiderio, qualche sottile intelletto risponde. Ecco qua oggi, per esempio, il signor Favre; il quale à trovato a dirittura un'arte nuova, la musica de' colori, o — più chiaramente — com'egli dice, « l'art du mouvement des couleurs dans le temps et dans l'espace ». « La musique des couleurs » (serbiamo all'ingegnoso commento la schiettezza della forma in cui è espresso) « comme les fontaines « lumineuses et les feux d'artifice, utilisera les couleurs en mou- « vement, et, comme la peinture, elle aura des règles, déterminées « empiriquement ou théoriquement, règles se rapportant à l'agrément « et à l'expression ». Per intanto conveniva innanzi tutto fissar queste regole; e il signor Favre vi si adopera con ogni più minuta cura. « Qui dit musique », egli avverte, « dit jeu au moyen d'é- léments sensibles: son, couleurs, etc. La musique des sons emploie « les éléments sonores, les sons, qu'elle range suivant une série, « plus ou moins arbitrairement formée, nommée gamme. Toute « musique suppose: des éléments qu'on peut nommer notes (notes « sonores, notes colorées, etc.), et un certain arrangement de ces « notes suivant une série qu'on peut nommer gamme (gamme des « sons, gamme des couleurs etc.). *Nous aurons à choisir une « gamme des couleurs* » ... « La combinaison des sons ou des im- « pressions sonores, lorsqu'elle est produite par des sons émis suc- « cessivement, se nomme mélodie (sonore); lorsqu'elle est produite « par des sons émis simultanément, elle se nomme harmonie (so- « nore). *Nous pouvons nommer mélodie colorée ou mélodie des « couleurs, le jeu produit par des couleurs émises successivement,*

« *et harmonie colorée ou harmonie des couleurs le jeu produit* « *par des couleurs émises simultanément.* Toute musique suppose « plusieurs gammes, et en particulier une gamme des hauteurs. « *Pour avoir une musique des couleurs il faut déterminer en* « *particulier une gamme des hauteurs colorés* ». La gamma sonora si compone di dodici gradi (*semitoni*); dodici gradi (i colori dello « spettro solare ») comporranno pure la gamma colorata. Trovata così la *scala normale*, i colori medesimi, più chiari o più cupi, formeranno le altre gamme, più elevate o più basse. « *Si l'on* « *admet que les couleurs du spectre solaire, considérées à leur* « *état de saturation, représentent la gamme normale ou moyenne.* « *les autres gammes auront la même succession de couleurs,* « *chaque couleur étant de plus en plus sombre, ou rabattue, à* « *mesure qu'on descendra d'une gamme à la suivante, et de plus* « *en plus claire, ou lavée, à mesure qu'on montera d'une gamme* « *à la suivante* ». Non basta. « La musique des sons n'est pas formée « seulement d'éléments qui dépendent de la hauteur des sons; il « y a encore, parmi les éléments utilisés par la musique des sons, « ceux que dépendent de l'intensité, de la vitesse, et du timbre. « On considère une échelle ou une gamme des intensités sonores: « et les différences d'intensité permettent des différences d'expression « dans la musique. *De même on peut considérer, dans la musique* « *des couleurs, une échelle ou gamme des intensités colorées ; et* « *les différences d'intensité permettent des différences d'expression* « *dans l'art des couleurs. On peut admettre qu'il y a deux moyens* « *de traduire, en musique de couleurs, ce qui est l'intensité dans* « *la musique des sons: il y a d'abord l'intensité de la couleur;* « *il y a ensuite l'espace occupé par la couleur. Une couleur qui* « *s'étend graduellement dans l'espace fait penser à un son qui* « *s'enfle graduellement.* On considère, en musique des sons, des « timbres différents fournis par les différents instruments de mu- « sique: et les différences de timbre permettent des différences « d'expression. *De même on peut considérer, en musique des* « *couleurs, des différences de timbres permettant des différences* « *d'expression. Le timbre coloré dépend en particulier de la source* « *de lumière.* — On considère, en musique des sons, une échelle « ou gamme des durées ; et les différences de durée permettent « des différences d'expression. *De même on doit considérer, en* « *musique des couleurs, une échelle correspondante des durées* « *permettant des différences d'expression.* — *En musique des* « *couleurs, on s'occupera aussi de la durée des notes et du mou-* « *vement du morceau: et l'expression provenant de ces éléments*

« *sera la même que celle qui provient des éléments correspondants* « *de la musique des sons* ». Non basta ancora. « *On pourra trouver,* « *en musique des couleurs, le correspondant de ce qui est en mu-* « *sique des sons le mode et le ton* ».

Dopo ciò non rimarrà che una cosa da nulla: « trouver la so- « lution des problèmes qui portent sur les points suivants:

« Moyens de la musique (colorée) jouée de jour, et moyens de « la musique (colorée) jouée de nuit;

« Véhicules secondaires de la lumière: gaz et vapeurs, liquides, « solides;

« Moyens de coloration des véhicules ou des rayons lumineux;

« Moyens l'interposition de l'intermédiaire coloré sur le trajet « du rayon lumineux;

« Plan des couleurs dans le champ de visibilité. Position re- « lative des couleurs de la gamme. Position relative des notes du « chant (coloré) et de l'accompagnement (coloré);

« Moyens de régler: l'intensité de la couleur, le champ occupé « dans l'espace par la couleur, la hauteur de la note colorée, le « timbre, la vitesse de succession des notes;

« Moyens de réaliser la fusion des notes colorées;

« Construction des instruments qui permettent à l'exécutant — « — ou aux exécutants — d'appliquer les moyens trouvés ».

« *Dès à présent* » — ci assicura l'autore — *on possède un* « *assez grand nombre de solutions des principaux problèmes pour* « *qu'on puisse composer et exécuter des morceaux de musique des* « *couleurs* ».

Ed ora che la teorica è fermata, possiamo attendere, serenamente, le opere. Che se la Chimera, che in noi vigila eterna, non sia ancor paga, pregheremo il signor Favre di rivelarci qualche nuovo prodigio: la pittura degli odori, per un esempio, o la danza dei sapori. R. G.

Sarau musical em honra do eximio violinista e professor Bernardo V. Moreira de Sà. — Porto, 1900. Typographia do « Commercio do Porto ».

È il resoconto di un concerto istrumentale e vocale dato in onore del distinto musicista portoghese Bernardo V. Moreira de Sà, del quale altra volta avemmo a lodare il talento e l'iniziativa. L. TH.

LUDWIG BRÄUTIGAM, Das französische Bayreuth. — F. A. Lattmann, Verlag, Goslar.

Oggetto di questo opuscolo è l'appellativo che i Francesi han dato alla città d'Orange di *Bayreuth francese*. Essa possiede un anfiteatro gigantesco dell'epoca romana (Théâtre Antique), nel quale

dal 1869 si dànno rappresentazioni solenni dirette dai *Felibres*. L'anima di questa associazione di uomini d'arte è il poeta di *Mireio*, Federico Mistral.

Il prof. Bräutigam, che ha visitato Orange nel 1897, descrive il grande anfiteatro, ne dimostra l'importanza spiegando le ragioni per le quali esso ha acquistato la rinomanza di *Bayreuth francese* e richiamando l'attenzione degli intelligenti di arte sulle solenni rappresentazioni che vi hanno luogo. L. Th.

ROB. EITNER, Biographisch- Bibliographisches Quellen-Lexicon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts. I. Band. *Aa - Bertali.* II. Band. *Bertalotti - Cocheraau.* — Leipzig, 1900. Breitkopf und Hartel.

Finalmente abbiam visto i due primi volumi di questo *Lessico* che da tanto tempo ci era promesso. La pubblicazione si annuncia bene. È l'opera di un investigatore premuroso e paziente, che metterà i bibliografi e gli studiosi di musica in grado di arrivare più rapidamente a risultati positivi. L'ordinamento della Bibliografia è il seguente: Opere teoretiche, Opere sacre di canto, Opere profane, Opere istrumentali, delle quali tutte è data notizia subito dopo il cenno biografico dell'autore.

L'Eitner dà un gran peso alla parte bibliografica che nei lessici usuali è piuttosto trascurata o, come egli afferma, cade in seconda linea. Ciò che vi ha d'importante nella vita di un musicista egli espone solo brevemente: l'interessante è di sapere se l'opera, pur da altri citata, esista e dove esista. Ecco la parte sostanzialmente nuova di questo Lessico. Perciò avrà bisognato all'Eitner consultare una gran quantità di cataloghi, oltre ai preesistenti lavori biografici del Gerber, del Fétis, ecc.

La Bibliografia musicale fa un prezioso acquisto e la scienza, speriamo, un gran passo verso la luce. Poichè abbiamo fiducia che un osservatore, un copista esatto come l'Eitner, non trascurerà, se mai, che cose di poco momento. Ma non saremo noi che ricorderemo all'Eitner che essere completi in questo genere di lavori è un sogno. E guardi un po' la combinazione: del D'Ana sono pubblicati, nell'*Arte musicale in Italia* (Ricordi, Milano, 1898), due *mottetti* che l'Eitner ha dimenticato di citare. E così neppure egli conosce la ristampa moderna in partitura, nella su detta raccolta, di tre *madrigali* di Annibale Padovano. Così dicasi per Francesco Cavalli, di cui è dimenticata l'aria *Donzelle fuggite lascira beltà* (Ricordi, 1893).

Sotto il nome *Carlo del Violino* non istà bene citare il capoverso di una *Cantata* così mozzato: *pastori che vi piace*, ma bisogna aggiungere *di sonare*, altrimenti può nascere confusione.

Del Carissimi mancano gli appellativi e i titoli di alcune cantate, e non cita l'Eitner, secondo il solito, la ristampa italiana di un'aria: *Mesto in sen d'un antro ombroso* (Ricordi, 1893). Non si tratta poi di una *messa intera* inedita del Carissimi che la Biblioteca del Liceo Musicale di Bologna possiede, ma solo di alcuni frammenti, *Kirie*, *Gloria* e *Credo*, a otto voci, e non sono autografi ma *probabilmente* autografi.

Nelle citazioni in lingua italiana vi è, di quando in quando, inesattezza. P. e., un'aria di Carissimi è citata così: *Piange, filli, Aria.* Il bisticcio è curioso. Altra volta delle *arie* profane sono registrate tra le opere sacre: p. e. del Carissimi: *Su, su, fortuna, Sidiabando* (sic), *Testamentum asini*, *De profonda merviglia* (registrate sotto *Messe*, *Mottetti*), *Scherzi armonici*, *Requiem jocosum*, ecc.

L. Th.

SPOGLIO DEI PERIODICI

ITALIANI

Gazzetta Musicale (Milano).

N. 28. — Lo Re, *Sulla questione dei libri di canto gregoriano.* — Cambiasi, *Età dei maestri lirici italiani* (cont.). — Tabanelli, *Giurisprudenza teatrale* (cont.). — Balladori, *Letteratura bandistica.*

N. 29. — Lo Re, *Sulla questione dei libri ecc.* (cont.). — Tebaldini, *Padre Martini e G. B. Pergolesi.*

N. 30. — Lo Re, *Sulla questione ecc.* (cont.).

N. 31. — Senes, *Sulla natura, entità ed autenticità del canto gregoriano.* — Borlenghi, *A proposito di trattati di strumentazione per banda.* — Tabanelli, *Giurisprudenza teatrale.*

N. 32. — Senes, *Sulla natura ecc.* (cont.). — Valeriani, *Della ragione e del sentimento nell'arte musicale.* — Tabanelli, *Giurisprudenza* — Corrieri, *Le vite di Haydn, Mozart, Metastasio scritte da Stendhal.* — Balladori, *A proposito di letteratura bandistica* (cont.).

N. 33. — Lozzi, *Giov. Briccio e la musica enigmatica e simbolica.* — Corrieri, *Le vite ecc.* (cont.).

N. 34. — Molmenti, *La poesia per musica nel Quattrocento a Venezia.* — Corrieri, *Le vite ecc.* (cont.).

N. 35. — Farina, *A. Ghislanzoni* (cont.). — Corrieri, *Le vite ecc.* (cont.). — Tabanelli, *Giurisprudenza.*

N. 36. — Farina, *A. Ghislanzoni* (cont.). – Corrieri, *Le vite ecc.* (cont.). — Lo Re, *A proposito di canto gregoriano.* – Cardarelli, *Letteratura bandistica* (cont.).

N. 37. — Farina, *A. Ghislanzoni* (cont.). — Corrieri, *Le vite ecc.* (cont.). — Tabanelli, *Giurisprudenza.*

N. 38. — Farina, *A. Ghislanzoni* (cont.). — Molmenti, *Una festa in Firenze per le nozze di Cosimo I ed Eleonora di Toledo.* — Tabanelli, *Giurisprudenza.* — Corrieri, *Le vite ecc.* (cont.).

N. 39. — Borlenghi, *A proposito di trattati di strumentazione per banda.*

N. 40. — Farina, *Amilcare Ponchielli.* — Molmenti, *Mode bizzarre.* — Corrieri, *Le vite ecc.* (cont.).

La Cronaca Musicale (Pesaro).

N. 6. — Corrieri, *L'arte antica e l'anima moderna.*

N. 7. — Campana, *L'arte del canto.*

La Nuova Musica (Firenze).

N. 54. — Gaviani, *Niccolò Piccinni.* — Carpi, *Gli studenti di canto forestieri.*

N. 55. — Richter, « *Punctum saliens* » (cont.). — Gasperini, *Necessarie rettificazioni.*

La Rivista Moderna di Cultura (Firenze).

Anno III, fasc. 7-8. — L. Roncoroni, *I caposaldi delle teorie artistiche di Wagner.*

Le Cronache musicali. Rivista illustrata (Roma).

N. 20. — Paladini, *Pier Angelo Fiorentini.* — Montefiore, *Storia della Musica di A. Soubies.* — Villanis, *Per l'arte organistica italiana.*

N. 21. — Vessella, *La gara di bande e fanfare a Parigi.* — Procida, *Il San Carlino di Napoli.*

N. 22. — Lauria, *Canto moderno. Perfezionamento* (cont.). — Bonaventura, *Il congresso di Parigi.*

N. 23. — Dedicato alle canzoni di Piedigrotta.

N. 24. — De Leva, *Saverio Procida.* — Scalinger, *Pagina shakespeariana.* — Marchi, *La funzione sociale della banda.* — Montefiore, *Le classiche rappresentazioni di Orange.* — Pente, *Nuove pagine di musica.* — Yreneh, *Il contrabasso di G. Bottesini.*

Musica sacra (Milano).

N. 7. — *L'esecuzione nella forma e nell'indole regionale.* — *Ancora Mascagni e la musica sacra.* — *M. A. Ingegneri.* — *D. L. Perosi e la Cappella Sistina.* — *La musica sacra nel santuario di Pompei.*

N. 8. — *I decreti della Sacra Congregazione dei Riti in materia di musica sacra.* — « *Nihil operi Dei praeponatur!* » — *Imposizione?* — *M. A. Ingegneri* (cont.). — *L'esecuzione nella forma e nell'indole regionale* (cont.).

N. 9. — *I decreti della S. C. dei Riti ecc.* (cont.). — *Le condizioni della musica sacra in Roma.* — *Organisti e Organari* (cont.). — *Visitando una fabbrica d'organi.*

Santa Cecilia. Rivista mensile di Musica sacra e liturgica (Torino).

Agosto-Settembre. — Dupoux, *Studi sul canto liturgico* (cont.). — Tebaldini, *Varietà:* « *Mystica Vox* ». — Cametti, *Boll. Music. Romano.* — Musica: Foschini, *Preludio e fuga in* re minore *sul nome di Bach.*

Ottobre. — Dupoux, *Studi sul canto liturgico* (cont.). — Sincero, « *Requiem aeternam* ». — Tebaldini, *Appunti d'estetica* — Musica: Pizzetti, « *Ave Maria* ». *Offertorio.*

FRANCESI

La Tribune de Saint-Gervais (Paris).

N. 6. — Quittard, *Giacomo Carissimi.* — Aubry, *Étude lexycographique sur le mot « Schola ».*

N. 7-8. — De Muris, *Assises annuelles de la Schola.* — Quittard, *G. Carissimi* (suite).

La Voix parlée et chantée (Paris).

Août. — Zuckerkandl E., *Contribution à l'anatomie du larynx chez les chanteurs.* — Fay E. A., *Le mariage des sourds-muets aux États-Unis.*

Septembre. — Belen, *La consonne vibrante « R » et ses différentes formes d'articulation.* — Guillemin, *Sur la génération de la voix et du timbre.*

Octobre. — Talbert, *Des liaisons.* — Pick, *Sur l'importance du centre auditif du langage comme organe d'arrêt du mécanisme du langage.*

Le Guide Musical (Bruxelles).

N. 29-30, 31-32. — M. Kufferath, *J. S. Bach.*

N. 29-30. — Lindenlaub, *La musique suisse et le festival de Zurich.*

N. 31-32. — *Nietzsche et Hans de Bulow.* [La causa dell'avversione dimostrata da Nietzsche verso Wagner va cercata nel fatto che Wagner non acconsentì mai a prender sul serio i tentativi musicali del Nietzsche, il quale se ne dimostrò offeso. Nel recente volume di lettere del Bulow questi esprime al Nietzsche con singolar franchezza un giudizio sfavorevolissimo sulle attitudini dell'amico al comporre].

N. 33-34, 35, 36, 37, 38, 39. — H. Imbert, *La Symphonie après Beethoven.* [Risposta al libro scritto sul medesimo tema da Félix Weingartner; l'Imbert contraddice a molti giudizi del Weingartner e prende le difese di Schumann e di Brahms come sinfonisti].

N. 33-34. — Fr. Hellouin, *Congrès d'histoire de la musique.*

N. 35. — *La première de « Lohengrin ».* — *Le théâtre musical en Italie.* [È purtroppo la verità! Henry Lyonnet, richiesto da un collaboratore del *Guide* perchè in un suo recente volume sul *Teatro in Italia* tace del teatro *musicale*, risponde: non potersi parlare di esistenza d'un teatro musicale sotto l'aspetto artistico. « J'ai fréquenté des professeurs qui dressent les sujets. On prend un charpentier, un maçon, un garçon de restaurant, et on lui serine deux ou trois ouvrages. Quand il sait *Lucia* et la *Favorita* ou *Faust*, il peut déjà faire une *saison*..... A Milan, tout ce monde se promène dans la grande galerie, en quête d'un engagement. Si Faust est enrhumé, on peut jeter le filet et l'on pêchera pour le moins, dans cette même galerie, d'un seul coup, quinze ténors capables

de pousser ce soir: *Salve dimora casta e pura!* On en engage pour la Colombie, pour le Caucase, pour des endroits impossibles »].

N. 36. — G. Samazeuilh, *Les représentations de Béziers. — Le « Prométhée » de MM. Lorrain Herold et Gabriel Fauré.*

N. 37. — *Émile Ollivier et R. Wagner.*

N. 38. — H. Imbert, *J. Th. Rameau.* — Fr. Hellouin, *Charles IX et la musique* [A proposito del libro *Les Concerts en France sous l'ancien régime* de M. Brenet, ricorda quanto Carlo IX fece in favore dell'*Académie de poésie et de musique* fondata a Parigi nel 1570].

N. 40. — Albert Soubies, *La musique belge au XIX° siècle.* — J. Misme, *Le Congrès d'art théâtral.*

Le Ménestrel (Paris).

N. 27-29. — *Félix Mendelssohn-Bartholdy en Suisse, d'après sa correspondance,* par H. Kling (cont. e fine).

N. 28, 32, 33, 36, 37. — *Le tour de France en musique* par Ed. Neukomm (continuazione).

N. 30-38. — *La vraie Marguerite et l'interprétation de l'âme féminine d'après le Faust de Goethe* par A. Boutarel [Studio interessante e diligente sulla genesi del capolavoro goethiano, specialmente per quanto si riferisce al personaggio di Margherita e sulla interpretazione musicale che degli episodi riferentisi allo stesso personaggio ne hanno dato i numerosi musicisti che impresero a trattarne].

N. 31, 36. — *R. Wagner et son « Tannähuser » à Paris* par Oscar Berggruen [dove a proposito della pubblicazione del V volume dell'opera di Emilio Ollivier, *L'Empire libéral,* si fa un racconto documentato dei retroscena che precedettero ed accompagnarono quel famoso episodio della vita di Wagner].

N. 39. — *Nietzsche musicien* [Articoletto d'occasione e di poca importanza] par O. Bn.

Le Théâtre (Paris).

Juillet. II. — Joly, *La passion à Oberammergau.*

Août. I. — Jollivet, *« Siegfried » au Cercle de l'Union.* — Lyonnet, *« La Tosca » à Rome et à Milan.*

Août. II. — *La danse à l'Exposition.*

Septembre. I. — Jullien, *« Patrie » à l'Opéra.* — Aderer, *Les concours au Conservatoire.*

Septembre. II. — Jullien, *« Iphigénie en Tauride » de Gluck à l'Opéra Comique.*

Revue de Paris (Paris).

15 settembre. — *** *Le chevalier Gluck et le « Leitmotif ».*

TEDESCHI

Musikalisches Wochenblatt (Leipzig).

N. 29, 30. — *Due scartafacci tolti dal ripostiglio di un maestro di canto* (fine), di G. Borchers.

N. 31. — *La risonanza armonica considerata come eccitamento dei sensi nella musica moderna*, di H. Pudor. — *Devono o possono le signore suonare nelle orchestre dei concerti e dei teatri?* [È questione di pecunia anche per esse, e così possono e devono certamente].

N. 32. — *La risonanza armonica ecc.* (fine).

N. 33, 34. — *Il ritmo nei canti sacri e profani del Medio Evo*, di U. Riemann.

N. 35, 36. — *Archivio di Fonogrammi*, di H. Pudor [Utilità del fonografo per la musica e la sua scienza].

N. 37, 38, 39. — E. Segnitz: « *Monumenti della musica in Austria* » [Rassegne di varie annate]. — A. Smolian, *Una nuova edizione in partitura delle sinfonie ed 'ouvertures'* di E. Berlioz.

N. 40. — *La necessità di una riforma degli esercizi delle cinque dita*, di T. Wiehmayer. — Oskar Fleischer: *Mozart*: recensione. — *Il quartetto di solisti per il canto chiesastico evangelico*, di E. Segnitz.

Neue Musikalische Presse (Wien).

N. 27-28. — *Il monumento a Beethoven in Helenenthal presso Baden.* — *Carlo Maria Weber come scrittore*, di V. Joss [Indagine sul talento critico di Weber].

N. 29-30. — *Carlo Maria Weber ecc.* (fine). — *Haberl come educatore.*

N. 31-32. — *Problemi wagneriani*: libro del Dr Max Graf: recensione di A. Seidl.

N. 33-34. — *Per l'insegnamento della musica nei nostri istituti di educazione*, di A. Seydler [Appunti e proposte ragionate].

N. 35-36. — *Presso la tomba di F. Nietzsche*, di A. Seidl [Studio sull'opera del filosofo tedesco].

N. 37-38. — *Joh. Em. Hasel*, di A. Krestmary. — *Friedrich Nietzsche*, di L. Jodea.

Neue Musik-Zeitung (Stuttgart-Leipzig).

N. 13, 14, 15. — *Die Klavierlitteratur des Auslandes in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts*, v. B. R.... [Sguardo sui compositori e composizioni pianistiche dei paesi scandinavi, slavi e latini negli ultimi cinquant'anni].

N. 14, 15, 16. — *Eine deutsch-italienische Primadonna*, v. Dr. Adolf Kohut [Notizie più o meno interessanti della celebre e centenaria Carolina Ungher-Sabatier].

N. 14, 15. — *Der musikalische Teil des Oberammergauer Passionsspieles*, v. Rud. Schäfer [Articolo critico sulla musica nelle rappresentazioni in Oberammergau, ormai divenute alla moda].

N. 13. — *Richard Wagner in Zurich*, v. August Baumgärtner [' Facsimile' di una lettera inedita del Wagner in possesso del sig. Baumgärtner]. — *Camille Saint-Saëns* [Chiusa del precedente articolo]. — *Karl Goldmark*, v. A. Fr.-nn. [In occasione del suo 70° compleanno].

N. 14. — *Johann Sebastian Bach als Lehrmeister und Erzieher*. Ein Gedenkblatt zur 150 Wiederkehr seines Todestages, v. Dr. Sch. — *Heinrich Ehrlich †*, v. M. Boltz [In memoria del distinto critico].

N. 15, 16. — *Beethovens Charakter* [Uno studio del Dr K. Grunsky].

N. 15, 16, 17. — *New Yorker Strassenmusik*, v. Filip Ferdinand Kester [Un quadro vivente del flagello degli organetti in New York].

N. 15, 17, 18. — *Die Musik auf der Pariser Weltausstellung*, v. H. v. Westhoven [Corrispondenze critiche].

N. 16. — *Finnische Komponisten*, v. H. Pudor [Si parla di Giovanni Sibelius e di Roberto Kajanus].

N. 17. — *Musik und Politik*, v. Dr. Schutz [Si prova la relazione benefica fra musica e politica]. — *Die Londoner Opernsaison*, v. Max Welde [Interessante relazione, ma triste per noi italiani *conservatori!*].

N. 18. — *Ein neues Beethoven Denkmal* [Bassorilievo posto alla casa ove abitò il B. in Baden presso Vienna].

Neue Zeitschrift für Musik (Leipzig).

N. 30-31. — P. Hiller fa l'analisi e critica favorevole d'un Concerto per piano di Otto Neitzel.

N. 32-33. — Paula Reber parla di Joseph Schmid organista e compositore di Monaco. — F. L. Schnackenberg parla della *Bach-Gesellschaft* e della sua recente trasformazione. — Max Rikoff del Congresso di Storia della Musica a Parigi. — Inoltre un articolo favorevole di S. K. Kordy-London sulla « *Tosca* » di Puccini, una rassegna di *Lieder* fatta da E. Günther.

N. 34. — Max Rikoff, *Paris Weltausstellung*, 1900. — Frau Dr. A. Theile-Posen, *Ueber Sprechen und Singen*. — Rob. Músiol, *Otto Kade* [Necrologia].

N. 35-36. — A. Niggli, *Friedrich Hegar*. — Rob. Músiol, *Edm. Kretschmer*.

N. 37. — Arnold Schering, *Wie steht es um die moderne Kirchenmusik?*

N. 38, 39. — Karl Stelter, *Im Fluge der Berühmtheit* [Episodio della vita d'un compositore].

N. 40. — A. N. Harzen-Müller, *Schizzo biografico dell'organista e compositore Wilhelm Rudnick*. — Julius Bunzl-Federn parla della prima rappresentazione del « *Cid* » di Peter Cornelius al *Nuovo Teatro Tedesco* in Praga.

INGLESI

Monthly Musical Record (Londra).

Agosto. — *Bach's Suites, Two lectures*, by E. Prout (cont.). — E. Baughan, nel suo articolo *The technique of Genius*, prova che il miracolo artistico è il

perfetto equilibrio fra la espressione e la tecnica. — *Correspondence.* — *Reviews of New Music and New Editions.* — *Musical Notes.* — Musica.

Settembre. — *Bach's Suites,* ecc., by E. Prout (cont.). — *Amateur Singing:* I. de C. loda l'educazione musicale della voce anche se fatta da dilettanti nell'ambiente della famiglia. — Le solite altre rubriche.

Ottobre. — *Quotation in Music,* by Fr. Peterson: sul modo di citare esempi musicali, analogie, ecc. — Note interessanti sopra oggetti, libri, istrumenti appartenuti a grandi compositori sono nell'articolo: *Musical Telongings of some great composers,* di J. S. S. — *On Opera 'Libretti',* by E. Baughan. — *Hereford Musical Festival.* — Solite altre rubriche.

Music, a Monthly Magazine (Chicago).

Luglio. — Anna Ladd Dingley, in *The Passion Play of 1900,* descrive la rappresentazione solenne della Passione di Cristo, che ha avuto luogo quest'anno ad Oberammergau. — *Sir Arthur Sullivan as a Boy:* cenno biografico del famoso compositore inglese compilato sulle sue memorie d'infanzia da Egbert Swayne. — William Armstrong riproduce alcuni giudizi sui compositori inglesi, in: *Sir A. C. Mackenzie on English Music.* — *How the nightingale sang out of time,* fantasia dal tedesco di Mary Ruef Hofer. — *Good thoughts of great men on music,* by Helena M. Maguire: pensieri di scrittori inglesi sulla musica. — *Editorial Bric-a-Brac:* l'editore tratta di questioni pedagogiche musicali e dell'opera inglese di Gran, ecc. — *Things here and there:* articoli varî su concerti, unioni musicali, artisti, ecc. — *Garcia Hints on Voice Production.* — *Reviews and Notices.* — Ecc.

Agosto. — E. Potter Frissel: *A Pilgrinage to Bayreuth:* non pochi degli appunti fatti allo stato attuale delle rappresentazioni Bayreuthiane sono giusti: in complesso, ricordi interessanti, illustrazioni splendide. — *The study of music history:* Edward Dickinson riflette sulla utilità dello studio della storia musicale e accenna ai modi ond'esso deve condursi. — *Signor Patrichelli leading:* piccolo racconto-fantasia di Stanley Jordan. — Charles K. Wead: *Modern problems in acoustics:* vibrazioni e loro forma, tessiture, intensità dei suoni, ecc., e applicazioni pratiche. — *A few ideas about singing,* by A. S. Thompson: sulle fonti delle tradizioni italiane l'A. riflette circa lo studio del canto praticato oggidì e dà buoni consigli. — *Handel and the Handel fetish,* by I. Cuthbert Hadden: l'A. discute sullo stile degli oratorî di Händel; connette la voga della musica di Händel in Inghilterra col sentimento della religione protestante e col culto della musica corale, e fa riserve sull'arte di Händel, che confonde stile sacro e profano. — *Swiss music and the Festival at Zurich:* dal francese di Th. Lindenlaub: resoconto sulle esecuzioni musicali del Festival di Zurigo. — *Editorial Bric-a-Brac:* questioni riflettenti la pedagogia musicale in America, associazioni di musicisti, ecc. — *Things here and there.* — Solite altre rubriche.

Settembre. — *How to listen to piano music:* l'A., Belle Squire, parla degli elementi, della forma della musica e di effetti, ma sul fatto concreto del modo di ascoltar musica di pianoforte dice assai poco. — W. P. Bigelow studia la storia e l'organizzazione del Canto Gregoriano sui modi della Chiesa, in *Histo-*

rical Sketch of old church chorales. — Egbert Swayne riproduce una sua interessante lettura intitolata *Concerning the slow movements of Beethoven:* a proposito del tempo in alcune Sonate del Maestro di Bonn. — *Old songs that live,* by Lue Vernon: intorno a vecchie canzoni popolari americane ancora viventi. — *Mental attitude of theacher and pupil,* by Rœna Medini. — *Edward Lloid,* by John de Morgan: cenni biografici del gran tenore inglese. — *The Vision of the polonaise,* by K. Cher: novella. — *Some musical personalities.* — *Practical Aestheticism in music:* M. J. Coats ragiona intorno ad alcune forme d'interpretazione musicale. — *Editorial Bric-a-Brac:* questa rassegna è dedicata ai pianisti Godowsky e F. O. Klarke. — *Things here and there:* rassegna di varietà. — Le solite altre rubriche.

Musical Record (Boston).

Agosto. — Ph. Hale tratta di varî argomenti, di opere e di artisti, di critiche e di giornalismo nel suo articolo editoriale. — Laurence Gilman, in: *Edward Mac Dowell: An Appreciation,* riferisce, comentandola, sull'opera artistica del geniale compositore americano. — In: *Music Plays,* Frank W. Noxon parla della musica incidentale scritta per drammi e commedie dicendola troppo specificata e attiva. — *Music Study in New York:* W. Henderson avverte alcuni modi di essere della professione d'insegnante musicale nella metropoli americana. — A. Bird rende conto di una rappresentazione del *Mikado* al teatro di corte di Berlino, e riferisce altre notizie, in: *Arthur Sullivan in Berlin.* — *Covent Garden and the Crystal Palace:* l'ambiente dell'*oratorio* e dell'*opera* descritto al vero da John Runciman. — *Music in american Colleges,* by Arthur Spencer: raccomanda maggior larghezza di vedute nell'insegnamento della musica nelle Università americane. — *A Protest against Old Fogyism in Voice Culture:* L. Brown nota l'esagerato elogio dei sistemi antichi nell'educazione della voce dei cantanti, e rende giustizia a' tempi ed agli artisti nuovissimi. — Note e corrispondenze dai principali centri americani. — Articoli varii, rassegne, ecc. — Musica.

Settembre. — Articolo editoriale; rassegna di Ph. Hale che, tra altro, riproduce, a proposito di Perosi, ciò che ne scrisse il cortese Bruneau. — *Diction for Composers and Poets:* buone osservazioni di H. Malcolm Ticknor. — *Cesar Frank's « Les Béatitudes »:* un po' d'analisi spicciola di G. Ropartz. — *Musical Finland:* A. Bird presenta alcuni musicisti finlandesi di merito. — In: *Rambling Reflections on Art and Mozart,* Annie C. Muirhead studia il tipo e il sentimento della musica mozartiana. — *Music and the Negro,* by W. J. Dews: ricordi di canti uditi nelle terre americane durante la guerra della ribellione. — Riflessioni filosofiche e paralleli tra arte e professione sono il contenuto dell'articolo di A. Spencer: *The Heart-Strings of Israfel.* — Solite altre rubriche. — Musica.

Ottobre. — « Hänsel e Gretel » di Humperdinck a Parigi, alcune idee di De Breville al proposito, un articolo di Granville Bantock sulle prospettive di un compositore, una piacevole ricerca sul *Coprifuoco,* ed altro, sono oggetto della rassegna editoriale di Ph. Hale. — W. Armstrong: *The Vice of Patience:* della pazienza esercitata nell'ambiente delle così dette intellettualità musicali e di

tutte le loro debolezze. Quante verità! — *Bach's Organ Music*, by A. Bird: commentatori, esecutori, editori di Bach: Haupt, Reimann, Widor compositori. — *The London Opera; and the case of a Tenor:* l'opera a Londra è male in arnese; della « *Tosca* » di Puccini il critico è indignato; il *caso* del tenore è la vertenza Saléza-De Nevers: l'articolo è di John F. Runciman. — W. J. Henderson: *Operetta in New York.* — *Musical London in Holiday* di Vernon Blackburn. — *Hysterical Note:* Edith Lynwood Winn nota i maggiori difetti della educazione musicale odierna: esagerazione di sentimento, fretta, mania di grandi risultati, lavoro eccessivo, sproporzione tra mezzi ed effetti, ecc. — *The Dignity of Profession*, di E. C. Murdoch: i lamenti son giusti, ma troppi i cani intorno a quell'osso. — Le solite altre rubriche. — Musica.

The Musical Times (Londra).

Agosto. — *The royal military school of music. Two visits to Kneller Hall:* relazione illustrata sullo stato della Scuola militare di musica a *Kneller Hall*, su' suoi ordinamenti e progressi. — *The metamorphosis of a well-known authem:* articolo in cui si dimostrano, con esempi musicali, le trasformazioni, cui è andato soggetto l'inno di S. S. Wesley « *Blessed be the God and Father* ». — E. H. Hallen: *A Pilgrinage to the house of Jacob Stainer.* — *Occasional Notes.* — *Reviews.* — *Operas and Concerts in London.* — Corrispondenze, ecc. — Musica.

Settembre. — F. G. E.: *Dr. William Croft* (1678-1727): schizzo biografico. — *Violin Playng, some practical hints*, by A. Gibson. — *The wives of some great composers:* notizie sulle mogli di Purcell, di S. Bach, Haydn, Mozart, Mendelssohn, Schumann. — *Roman Catholic Church music in England.* — *Hereford Festival Novelties.* — Solite altre rubriche. — Musica.

Ottobre. — *Edward Elgar:* schizzo biografico. — *The Hereford musical festival.* — *Dr. G. B. Sinclair* (Hereford). — *Mr. Elgar's Setting of « The Dream of Gerontius* ». — Solite altre rubriche. — Musica.

NOTIZIE

—

Istituti musicali.

*** **Parma.** *R. Conservatorio di Musica.* — Dall'Annuario di quest'istituto apprendiamo: *Le esercitazioni pubbliche* degli alunni furono 3. La prima di esse dedicata esclusivamente agli autori italiani del secolo scorso. — I *Saggi* dovevano essere due: per circostanze impreviste uno solo ebbe luogo. — I concerti della *Società del Conservatorio,* ai quali presero parte gli allievi, furono 2: ma oltre a ciò essi parteciparono a varie esecuzioni pubbliche importanti, e risulta ch'essi ebbero occasione di prodursi in 54 composizioni diverse e per essi affatto nuove. — Gli alunni che si presentarono al pubblico quali solisti furono 10, 3 dei quali come *licenziandi.* — Le *esercitazioni di Quartetto* arrivarono a 44. In 20 sedute si esercitò la classe di strumenti a fiato, mentre a 60 ascese il numero delle esercitazioni e delle prove orchestrali, in parte affidate agli alunni, in parte assunte dal direttore in persona. La classe di *Canto corale* concorse con 80 allievi a 55 esercitazioni ed a varie esecuzioni di musica di una certa difficoltà anche fuori del Conservatorio. La classe di *Canto gregoriano* e di *Polifonia vocale,* che il Ministero ha ufficialmente approvata, ebbe 40 lezioni.

Gli alunni licenziati con *Diploma di magistero* furono 5; quelli che ottennero l'*Attestato normale* furono 3: due *Diplomi di abilitazione all'insegnamento del Canto corale* vennero conferiti a candidate estranee.

Opere nuove e Concerti.

*** Una mostruosa esecuzione del « *Messia* » di Hændel ebbe luogo a Londra lo scorso giugno: 353 professori d'orchestra e 3.058 cantori!

*** Dagli studenti dell'Università di Tubinga sotto la direzione di Kauffmann venne eseguita la prima volta in Germania la grande *Messa* in *fa* di Antonio Bruckner, opera di assai difficile esecuzione.

*** Il Comitato del Congresso di storia della musica, tenutosi a Parigi lo scorso luglio, ha dato un Concerto storico organizzato e diretto da Julien Tiersot e da Charles Bordes, capo dei cantori di Saint-Gervais. Venne eseguita musica

d'ogni età fino al principio del corrente secolo: e così dall'*Inno ad Apollo*, scoperto nel 1893 al *Canto nazionale del 14 luglio 1800* di Méhul, attraverso ad un *Alleluia* del secolo XI, a dei frammenti del *Jeu de Robin et de Marion* d'Adamo de la Halle, ad un'*Ave Maria* a 4 voci del Palestrina, una Canzone d'Orlando di Lasso, un frammento dell'oratorio *Iefte* del Carissimi, il Coro finale della *Passione secondo S. Matteo* di Enrico Schuetz ed un frammento del « *Paride ed Elena* » di Gluck.

*** Il Teatro tedesco di Praga sta allestendo la rappresentazione di un ciclo Gluck. Le opere si seguiranno in ordine cronologico.

*** Felix Weingartner ha terminato lo spartito delle due prime parti della sua trilogia « *Oreste* », tratta dal dramma di Eschilo.

*** Al Teatro d'Opera di Wiesbaden, largamente sovvenzionato dall'imperatore Guglielmo II, si prepara una eccezionale serie di concerti che saranno a volta a volta diretti da Hans Richter, Riccardo Strauss, Felix Mottl ed Arturo Nikisch; fra i solisti figureranno Joseph Joachim, Eugenio Ysaye, Eug. D'Albert, Paderewsky, Rosenthal, Busoni ed altri.

*** « *I due fratelli* », opera del giovine compositore greco L. Lavranga, ebbe al Grande Teatro di Atene un ottimo successo.

*** La prima rappresentazione della nuova opera di I. Brüll, « *Il Signore delle montagne* », avrà luogo in principio della 'stagione' al teatro comunale di Breslavia.

*** A Berlino si è rappresentata un'opera del D.r Alberto Thierfelder, professore all'Università di Rostock, intitolata « *La pietra matrimoniale* ».

*** Il nuovo dramma musicale di H. Pfitzner, « *La rosa del giardin d'amore* », sarà eseguita nel teatro di Elberfeld-Barmen.

*** « *Prometeo* », tragedia di Giovanni Lorrain e Ferdinando Herold, con musica di Gabriele Fauré, è andata in scena nell'Arena di Beziers davanti a 12.090 spettatori plaudenti.

*** A Dresda si è rappresentata la terza parte del ciclo d'opere di Bungert, « *Mondo Omerico* », intitolata « *Nausikaa* ».

*** « *Die Rosentalerin* », opera di Antonio Rückauf, è andata in scena a Carlsruhe sotto la direzione di F. Mottl.

*** « *L'uomo nero* », un atto con musica di Oscar Strauss, è stata rappresentata a Colberg con successo.

*** « *Malvina* », nuova opera comica in 3 atti, musica di Hirleman, rappresentata alle Folies-Dramatiques di Parigi.

*** « *Febe* », ballo in un atto, musica di Gedalge, rappresentato per la prima volta all'Opéra-Comique di Parigi.

*** « *I vagabondi reali* », opera comica in 2 atti, musica di H. Waldo Warner, rappresentata al teatro della Guild Hall School di Londra.

*** La compagnia orientale d'operetta al Thalia Theater di Berlino ha rappresentato un'azione intitolata « *Sulamita* »: un insuccesso.

⁂ « *Alexandre* », un atto con musica di Corrado Ramrath, rappresentata al Conservatorio di Colonia.

⁂ « *L'Heure du Berger* », ballo, musica di Louis Ganne. Palais de la Danse, Esposizione di Parigi.

⁂ « *La Muse à travers les âges* », poema lirico, musica di Th. Boone.

⁂ « *Sardanapale* », 4 atti di A. Duvernoy,

⁂ « *Saldunes* », di Leopoldo Mignez.

⁂ « *The Monks of Malabar* » di L. Englander.

⁂ « *Marriage Princier* » di E. Gillet.

Concorsi.

⁂ *R. Accademia di S. Cecilia* (Anno CCCXVI). — Il Concorso per un *Coro* per *Soprani, Contralti, Tenori* e *Bassi*, con accompagnamento d'organo, sopra parole date, pubblicato in data 31 maggio 1899 e chiuso a dì 30 aprile 1900, ha avuto il seguente risultato:

Furono presentate sei composizioni, delle quali nessuna fu giudicata degna di premio. Tenuto conto per altro dei pregi contenuti nel *Coro* contraddistinto col motto: *Spes*, si è accordata ad esso una « Menzione onorevole ». Ottenuta l'autorizzazione, fu aperta la scheda e risultò autore del *Coro* suddetto il sig. Luigi Mapelli di Bellinzago Milanese.

Al Concorso per un *Quintetto* per *due Violini, Viola, Violoncello* e *Pianoforte* in quattro tempi, fu presentato un solo lavoro, che non fu giudicato meritevole di premio.

Dalla Residenza Accademica — Roma, Via dei Greci, N° 18.

A dì 6 luglio 1900.

Il Segretario — A. Parisotti

Il Presidente — E. di San Martino.

⁂ *R. Accademia di S. Cecilia* (Anno CCCXVI). — Avviso di Concorso.

1° La R. Accademia di Santa Cecilia in Roma apre due Concorsi come appresso:

I. *Coro a quattro parti (Soprano, Contralto, Tenore* e *Basso)*, senza accompagnamento, sulla *Preghiera* di G. Giusti:

Alla mente confusa
di dubbio e di dolore
soccorri, o mio Signore,
col raggio della fe'.

Sollevala dal peso
che la declina al fango;
a te sospiro e piango,
mi raccomando a te.

Sai che la vita mia
si strugge a poco a poco,
come la cera al foco,
come la neve al sol.

All'anima che anela
di ricovrarti in braccio,
rompi, Signore, il laccio
che le impedisce il vol.

II. *Quintetto per due Violini, Viola, Violoncello e Pianoforte* in 4 tempi.

2° I due Concorsi sono nazionali.

3° Al vincitore di ciascun Concorso sarà assegnata *una medaglia d'argento.*

4° Le composizioni premiate saranno eseguite nella solenne tornata del 22 novembre 1901.

5° Le composizioni dovranno essere scritte in partitura e recapitate franche da ogni spesa alla Segreteria della R. Accademia impreteribilmente prima delle ore 12 del dì 30 aprile 1901.

6° Del *Quintetto* dovranno essere inviate le parti staccate.

7° Non saranno accettate ai Concorsi composizioni edite o già eseguite.

8° La Segreteria rilascierà ricevuta delle composizioni presentate ai Concorsi.

9° Un Giurì, nominato dal Consiglio Direttivo della R. Accademia, giudicherà dei Concorsi con verdetto inappellabile.

10° Il risultato dei Concorsi sarà fatto noto a mezzo della stampa: i processi verbali contenenti i giudizî saranno ostensibili agli interessati presso la Segreteria Accademica.

11° Le composizioni non dovranno portare il nome dell'autore, ma saranno distinte da un motto ripetuto sulla busta di una lettera chiusa, entro cui dovranno essere registrati il nome, il cognome, il luogo di nascita e quello di residenza del concorrente, col relativo indirizzo. — *Unito alle composizioni dovrà essere inviato un recapito per le eventuali comunicazioni.*

12° Saranno soltanto aperte le buste relative alle composizioni premiate: le altre, risoluti i Concorsi, saranno restituite chiuse, insieme alle corrispondenti composizioni, a chi riporterà la ricevuta di consegna, di cui al § 8°.

13° La R. Accademia non risponde della conservazione delle composizioni, che non fossero state ritirate dentro un mese dalla pubblicazione del risultato dei Concorsi: spirato un anno da quella data, le domande di restituzione saranno respinte.

14° La R. Accademia porrà fuori concorso quelle composizioni, nelle quali le condizioni tutte del presente programma non fossero state rigorosamente osservate.

15° Le composizioni premiate rimarranno nello Archivio della R. Accademia, la quale, rilasciando agli autori intero il diritto di artistica proprietà, si riserva la facoltà di farle eseguire nei trattenimenti musicali da lei ordinati.

Dalla Residenza Accademica — Roma, Via dei Greci, N° 18.

A dì 18 luglio 1900.

Il Segretario — A. Parisotti

Il Presidente — E. di San Martino.

*** Istituzione pei Concorsi Cristofori. — Il Consiglio amministrativo della « Istituzione pei Concorsi Cristofori », in esecuzione del disposto dello Statuto approvato con R. Decreto del 18 aprile 1878 e della deliberazione presa il 10 luglio 1900 dall'Accademia del R. Istituto Musicale di Firenze (alla quale è devoluta la scelta de' *temi* pe' Concorsi da bandirsi, a congrui intervalli di tempo, dalla Istituzione predetta), apre il Concorso per la composizione di una *Grande Fantasia per due Pianoforti e Orchestra*, col *premio* di lire *Mille.*

L'inappellabile giudizio è deferito all'Accademia del R. Istituto Musicale di questa città.

Il Concorso è aperto sotto l'osservanza delle seguenti condizioni:

1° I soli compositori italiani, o che abbian fatto in Italia i loro studî, vi sono ammessi.

2° L'aggiudicazione del *premio* e la consecuzione dell'*accessit* avverranno ne' modi prescritti dal Regolamento Accademico approvato con Decreto ministeriale del 16 marzo 1892; la R. Accademia, inoltre, si riserva il diritto di concedere la *menzione onorevole* a quella o a quelle composizioni che ne fossero meritevoli.

3° L'esito del Concorso verrà notificato col mezzo della stampa periodica italiana; il *verbale* concernente il giudizio sarà ostensibile, agl'interessati, presso la Segreteria della R. Accademia.

4° La *partitura* della composizione dovrà esser corredata dalle *parti* (tanto *unite*, quanto *separate*) *de' due Pianoforti*.

5° Le composizioni da presentarsi al Concorso dovranno essere scritte nitidamente e recapitate, franche di ogni spesa, alla Segreteria dell'Accademia del R. Istituto Musicale di Firenze (Via degli Alfani, 84) prima delle ore 14 del 28 febbraio 1901; la Segreteria Accademica ne farà ricevuta a' presentatori.

6° Le dette composizioni non porteranno il nome dell'autore, ma saranno contraddistinte con una epigrafe ripetuta sulla busta di un biglietto sigillato, il quale registrerà: nome, cognome, luogo di nascita e di dimora del concorrente: nel biglietto dovrà esser pure indicato dove e con chi il concorrente abbia fatto i suoi studî musicali.

7° Soltanto i biglietti relativi alla composizione *premiata* o distinta sia con l'*accessit* sia con la *menzione onorevole* verranno aperti; gli altri, risoluto il Concorso, saran restituiti sigillati, insieme alle rispettive composizioni, a chi riporterà – controfirmata – la ricevuta di consegna.

8° Fermo in ogni restante quant'è disposto nel precedente numero, le composizioni pervenute direttamente alla Segreteria Accademica con mezzo postale non verranno restituite, salvochè il richiedente comprovi di esser l'autore o uno special delegato dell'autore.

9° Tanto la Segreteria della R. Accademia, quanto il Consiglio amministrativo della « Istituzione Cristofori » non restan garanti della conservazione delle composizioni che, entro un mese dalla pubblicazione del risultato del Concorso, non vengano ritirate; trascorso un anno, non saran ricevute ulteriori domande di restituzione.

10° I manoscritti delle composizioni che conseguiranno il *premio*, l'*accessit* o la *menzione onorevole*, restando necessariamente all'Accademia, verran depositati nella Biblioteca del R. Istituto: il diritto di artistica proprietà sulle composizioni stesse, però, rimarrà integro a' loro autori.

11° Sono esclusi dal concorrere i membri *residenti* dell'Accademia giudicante.

Dal R. Istituto Musicale (Sede della « Istituzione pe' Concorsi Cristofori »).
Firenze, 10 agosto 1900.

Il Consiglio amministrativo:
March. Comm. Filippo Torrigiani, *Presidente*.
Cav. Riccardo Gandolfi } *Consiglieri*
Luigi Bicchierai }

Il Segretario della R. Accademia
Eduardo Moretti.

*** L'Accademia di Belle Arti di Parigi ha conferito il *Premio Bordin* (3000 fr.) pel miglior libro sul tema: « Storia dei pubblici Concerti in Parigi dal XVIII secolo sino al 1828 », al sig. Constant Pierre.

*** Il *Premio Kastner-Boursault* (2000 fr.) fu assegnato al sig. Alberto Soubies per la sua « Storia della Musica ».

*** Nel Concorso internazionale di Canto a Bruxelles, il primo premio fu vinto dalla Società del Quartetto *Rheingold* di Crefeld.

*** Quest'anno, ai compositori americani concorrenti al *Premio di composizione Paderewsky*, si distribuiranno 1500 dollari.

Wagneriana.

*** In una causa intentata dagli eredi Wagner contro il direttore del teatro municipale di Elberfeld, che aveva fatto eseguire per intero il terzo atto del *Parsifal* sotto forma di concerto, affittando lo spartito dalla casa Schott, che per contratto fatto col Wagner ha diritto di concedere l'esecuzione, sotto forma di concerto, di frammenti del *Parsifal*, il tribunale di quella città ha respinto l'istanza degli eredi, affermando che, anche in corrispondenza alle teorie espresse dal Maestro, l'esecuzione della pura musica, senza la concomitanza della rappresentazione scenica, costituisce precisamente l'esecuzione in forma di concerto, tale da non fare alcuna concorrenza alle rappresentazioni di Bayreuth.

*** Il programma delle rappresentazioni di Bayreuth del venturo anno comprende l'*Anello del Nibelungo* (due volte), il *Parsifal* (sette volte) ed il *Vascello fantasma* (cinque volte). Il *Parsifal* sarà diretto da Hans Richter.

*** Per un accordo intervenuto tra le rispettive direzioni, durante le rappresentazioni estive di Bayreuth i teatri d'opera di Monaco (Baviera) non rappresenteranno più drammi del Maestro.

*** Il teatro di Magdeburgo per celebrare il 25° anniversario della sua fondazione, sta allestendo per il prossimo maggio delle rappresentazioni accuratissime dell'intero ciclo del *Nibelungo*, del *Tristano ed Isotta* e dei *Maestri Cantori*.

Nuove Pubblicazioni.

*** L'editore Ernesto Leroux di Parigi ha pubblicato una nuova traduzione critica ed esplicativa dovuta ad Enrico Weil e Teod. Reinach, del famoso dialogo *Sulla Musica* di Plutarco, il quale, come è noto, contiene l'esposizione delle teorie musicali del suo tempo, e particolarmente quelle svolte da Aristosseno ed Eraclide.

*** « *La Musique des Fêtes et Cérémonies de la Révolution* », di Constant Pierre.

*** « *Musikalische Essays* », del barone H. von der Pfordten.

*** « *The art of singing* », di W. Shakespeare. P. I.

*** « *The Polyphonic Period of Music* », del prof. H. E. Wooldridge.

*** « *Arthur Nickisch als Mensch und Künstler* », di F. Pfohl.

Monumenti.

⁂ A Parigi è stato scoperto il monumento eretto recentemente sulla tomba di Enrico Litolff nel cimitero di Colombes.

⁂ In Thuin fu inaugurato il monumento al compositore B. C. Fauconnier.

⁂ L'unione di canto in San Floriano (Austria) ha fatto apporre una lapide commemorativa nella casa abitata da Bruckner dal 1845 al 1855.

⁂ All'*Opéra-Comique* di Parigi si è eretto un monumento a Bizet.

⁂ In uno dei parchi di Baltimora sarà collocato il busto in bronzo di Wagner, assegnato all'Unione di Canto di quella città come premio nel concorso di Brooklyn.

⁂ Si è nominato a Monaco un comitato per erigere un monumento al re Luigi II.

⁂ Il busto di Glinka, in bronzo su piedestallo di marmo rosso, è stato collocato nel *Giardino di Alessandro* a Pietroburgo.

Varie.

⁂ Il Museo reale di strumenti di musica antichi di Berlino si è arricchito d'una splendida collezione di strumenti a fiato del XVI secolo, dei quali molti sono rarissimi. È notevole specialmente la serie dei legni: il più lungo di questi strumenti è di più che tre metri e dà dei suoni gravi assai belli: il più corto misura venti centimetri e dà delle note sopracute. Uno strumento finora unico è una *tromba a tirarsi,* conosciuta già da Bach che se ne è servito in una sua opera. Di taluni altri non si conosce neppur l'uso.

⁂ Fra i numerosi voti approvati nel Congresso di storia della Musica, tenutosi a Parigi lo scorso luglio, notiamo i seguenti: — che si conservi la terminologia italiana per le principali indicazioni di movimento e di espressione; — che si fondi una società internazionale allo scopo di raccogliere fonograficamente le canzoni popolari d'ogni paese, per ridurle poi in notazione musicale; — che allo scopo di formare il gusto del pubblico si eseguiscano e si ripetano il più spesso possibile i capolavori musicali.

⁂ Alla Biblioteca municipale di Francoforte sul Meno è pervenuto un dono assai importante: una collezione di duecento opere riferentisi alla musica liturgica degli israeliti, fra le quali vi sono due manoscritti di gran valore: una raccolta di musica religiosa degli israeliti del mezzogiorno della Francia, ed una collezione di canti liturgici degli israeliti spagnuoli.

⁂ *Teatro Lirico Esperimentale.* Col 27 corrente ottobre ha principio nel teatro Scribe di Torino una serie di spettacoli musicali, nei quali saranno ammessi a debuttare quegli esordienti cantanti che, avendo i requisiti richiesti da speciale programma, desiderano prodursi sulle scene liriche: e verranno eseguiti lavori musicali ritenuti meritevoli di esecuzione o rappresentazione.

⁂ Nel Palazzo di Cristallo, a Londra, ebbe luogo un concorso di Bande musicali. Il primo premio, consistente in un calice del valore di 25.000 fr., una somma di 1875 fr. in contanti ed una bacchetta pel direttore, fu vinto dalla Banda Denton di Manchester.

⁂ La signora Mudie Coolre di Londra ha fatto eseguire in casa sua una gran parte della musica istrumentale e vocale che Purcell scrisse nel 1692 pel *Sogno di una notte d'estate* di Shakespeare.

⁂ Nella circostanza del 14° anniversario della morte di Liszt, i pianisti Busoni e Da Motta eseguirono a Weimar musica del grande maestro in una serata intima solenne.

⁂ Max Bruch è stato nominato direttore di una scuola magistrale di composizione all'*Alta scuola di musica* di Berlino.

⁂ L'*Inno alla vita* di Federico Nietzsche sarà eseguito in un concerto della Società Wagner di Berlino.

⁂ La *Messa in fa minore* di Bruckner ha finalmente trovata la via della pubblicità in una splendida esecuzione che ha avuto luogo a Tübingen.

⁂ Ján Kubelik è la nuovissima sensazione di Londra; egli eclissa tutti i rivali.

⁂ Un *Quartetto* parigino di strumenti ad arco ha dato un concerto per la prima volta a Berlino, il 10 ottobre nella Sala Bechstein.

⁂ Si dice che Vittorio Capone prenderà la direzione dell' Opéra-Comique quando Carré, suo direttore oggi, sarà chiamato a succedere a Claretie al Théâtre Français.

⁂ Sembra che Hermann Zumpe servirà per un anno, in prova, qual dirigente l'orchestra, all'Opera di Monaco.

⁂ Arturo Sullivan sta scrivendo una nuova composizione elegiaca in memoria del suo mecenate ed amico, il compianto Duca Alfredo di Coburgo.

⁂ Eugenio Ysaye dirigerà sei concerti a Bruxelles dall'ottobre all' aprile. Pianisti: De Greef e Busoni. Un concerto sarà diretto da Mottl, altri di musica francese moderna saranno diretti da D' Indy e Ropartz.

Necrologie.

⁂ Il D.r Adolfo Berwin, bibliotecario dell'Accademia di Santa Cecilia in Roma, morto il 29 agosto in età di 55 anni. Fu benemerito raccoglitore di libri e compilatore di cataloghi.

⁂ Bartholf Senff, fondatore nel 1847 della ben nota casa editrice di musica.

⁂ S. A. R. il Duca di Sassonia-Coburgo e Gotha (Duca di Edinburgo), uno dei fondatori della *Società Reale dei Dilettanti* e del *Real Collegio di Musica* di Londra.

⁂ Luigi Casati, violoncellista compositore, professore al Conservatorio di Mosca e di Guatemala, in età di 55 anni.

⁂ Polibio Fumagalli, compositore e insegnante per trent'anni nel Conservatorio di Milano, in età di 60 anni.

*** Vincenzo Fornari, direttore d'orchestra, in età di 52 anni.

*** Il D.r Otto Kade, investigatore autorevole in questioni di musica liturgica, morto in età di 75 anni.

*** Federico Nietzsche, morto a Weimar il 25 agosto.

*** Giulio Delsart, professore di violoncello al Conservatorio di Parigi.

*** È morto a Berlino, nell'età di 65 anni, il celebre baritono Franz Betz, l'interprete della parte di Hans Sachs nella prima rappresentazione dei *Maestri Cantori* a Monaco nel 1869, e della parte di Wotan alla prima rappresentazione dell'intero ciclo dei *Nibelungi* a Bayreuth nel 1876.

ELENCO DEI LIBRI

ITALIANI

Ancini P., *Discorso sopra la musica antica e moderna.* Estratto dalle opere del P. Martini, Kircher, D'Alembert, e da molte altre. In-16°. — Milano. A. Vallardi.

Annuario del R. Conservatorio di musica di Parma per l'anno scolastico 1898-99. In-8°. — Parma. Battei.

Considerazioni sulla musica contemporanea, con speciale riguardo al maestro G. Puccini ed alla sua opera « Tosca ». In-8°. — Civitavecchia. Tipografia Strambi.

Faustini-Fasini E., *G. B. Pergolesi attraverso i suoi biografi e le sue opere.* In-8° fig. (estratto dalla *Gazz. Musicale*). — Milano. G. Ricordi. — L. 2.

Pisani A., *Manuale teorico-pratico per lo studio della chitarra.* In-16°. — Milano. Hœpli. — L. 2.

Radiciotti G., *Contributi alla storia del teatro e della musica in Urbino.* In-16°. — Pesaro. Stab. A. Nobili.

S. Martino (Di) E., *La evoluzione della musica nel secolo XIX.* Conferenza tenuta al Collegio Romano il 22 febbraio 1900. In-16. — Roma. Tipografia della Pace.

Stefani (De) R., *Dell'esercitazione pratico-normale per gl'istrumenti a fiato.* In-8°. — Parma. Tip. G. Ferrari.

Virgilio M., *Della decadenza dell'opera in Italia* (A proposito della « *Tosca* »). In-8°. — Milano. Tip. Gattinoni. — L. 0,50.

Ziegler F., *Importanza morale, cristiana e sociale del coro popolare di Barmen.* In-8°. — Firenze. Tip. Claudiana.

FRANCESI

Bellaigue C., *Impressions musicales et littéraires.* In-12°. — Paris. Delagrave. — Frs. 3,50.

Boutroux L., *La génération de la gamme diatonique*. In-8°. — Paris. Schleicher. — Frs. 2.

Jadassohn S., *Les formes musicales dans les chefs-d'œuvre de l'art*. Cours analysé et systématiquement rangé en vue des études pratiques de l'élève et de l'autodidacte. Traduit par W. Mortillet. Gr. 8°. — Leipzig. Breitkopf.

Soubies A., *Histoire de la musique. Belgique: des origines au XIX° siècle*. In-12°. — Paris. E. Flammarion. — Frs. 2.

Thiriot J. P., *Le plain-chant, accompagné et transposé, ou système pour apprendre soi-même à accompagner et à transposer le plain-chant*. Gr. 8°. — Stuttgart. Luckhardt.

TEDESCHI

Bräutigam L., *Das französische Bayreuth. Mit 3 Ansichten vom « Théâtre antique » in Orange*. Gr. 8°. — Goslar. F. A. Lattmann.

Bülow H. v., *Briefe u. Schriften*. Hrsg. von M. v. Bülow. 5 Bd. Briefe. 4 Bd. 1864-1872. Gr. 8°. — Leipzig. Breitkopf.

Dettmer W., *Streifzüge durch das Gebiet alter und neuer Tonkunst*. Gr. 4°. — Hamburg. Herold.

Eitner R., *Biographisch-bibliographisches Quellen-Lexicon der Musiker u. Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des 19 Jahrh.* 2 Bd. Gr. 8°. — Leipzig. Breitkopf.

Heinze u. Osburg, *Harmonie- u. Musiklehre, 2 Tl. Formenlehre. Organik u. Geschichte der abendländ. Musik f. Seminaristen u. Musikschüler*. 4 Aufl. Gr. 8°. — Breslau. H. Handel.

Heller M. P., *Elementarlehre der Musik in kurzer u. leicht fasslicher Form*. 6 Aufl. In-16°. — Berlin. H. R. Krenzlin.

Jadassohn S., *Aufgaben u. Beispiele f. die Studien in der Harmonielehre, m. Bezugnahme auf des Verf. Lehrbuch der Harmonie*. Gr. 8°. — Leipzig. Breitkopf.

Juon P., *Anhang zur Harmonielehre v. P. Tschaikowsky. Praktisches Uebungsbuch*. Gr. 8°. — Leipzig. P. Jurgenson.

Knorr J., *Peter I. Tschaikowsky*. Gr. 8°. Berlin. Harmonie.

La Mara, *Musikalische Studienköpfe*. 4 Bd. Classiker. 4 Aufl. In-8°. — Leipzig. Breitkopf.

Lange G., *Musikgeschichtliches*. In-4°. — Berlin. R. Gærtner.

Nodnagel E. O., *Der Pfeifertag v. Max Schillings. Einführung in Dichtg. u. Musik nach der Orchesterpartitur*. Gr. 8°. — Berlin. Bote u. Bock.

Pohl L., *Hector Berlioz' Leben u. Werke. Mit Berlioz' Portr.* Gr. 8°. — Leipzig. F. E. C. Leuckart.

Richter A., *Aufgabenbuch zu E. F. Richters Harmonielehre*. 15 Aufl. Gr. 8°. — Leipzig. Breitkopf.

Riemann H., *Die Elemente der musikalischen Aesthetik.* Gr. 8°. — Berlin. V. Spemann.

Runge P., *Die Lieder u. Melodien der Geissler des J. 1349 nach der Aufzeichnung Hugo's v. Reutlingen. Nebste Abhandlg über die Italien. Geisslerlieder v. Prof. H. Schneegans.* Gr. 8°. — Leipzig. Breitkopf.

Schmid O., *Das Sächsische Königshaus in selbstschöpferischer musikalischer Bethätigung.* Gr. 8°. — Leipzig. Breitkopf.

Scholz R., *Handbüchlein f. Geigenspieler, enth. das Wissenswerteste v. der Geige u. ihrem Spiel, Technik, Vortrag, Studium.* In-12°. — Leipzig. Breitkopf.

Schütze F. W., *Kleine Orgelschule. Für Seminare u. Präparanden-Anstalten.* 2 Aufl. Gr. 4°. — Leipzig. J. Klinkhardt.

Seydler T. u. Dost, *Material f. den Unterricht in der Harmonielehre, zunächst f. Seminarien.* Gr. 8°. — Leipzig. Breitkopf.

Smolian A., « *Die Trojaner* » *v. H. Berlioz. Historisch-ästhet. Einführg. Schmäl.* Gr. 8°. — Leipzig. Seemann.

Thomas E., *Die Instrumentation der Meistersinger v. Nürnberg v. R. Wagner.* Gr. 8°. — Mannheim. K. F. Heckel.

Verzeichniss der im J. 1899 erschienenen Musikalien, auch musikalischen Schriften u. Abbildungen m. Anzeige der Verleger u. Preise. In alphabet. Ordng. nebst systematisch geordneter Uebersicht. Gr. 4°. — Leipzig. F. Hofmeister.

Wahreit, die, üb. die Frankfürter Oper. Gr. 8°. — Frankfurt a/M. I. Alt.

Zelle E., *Die Singweisen der ältesten evangelischen Lieder.* II. *Die Melodien aus dem J. 1525.* In-4°. — Berlin. R. Gærtner.

INGLESI

Oakey G., *Key to the Exercices in Text-Book of Harmony.* In-8°. — London. Curwen.

Parry C. H. H., *Style in Musical Art.* An inaugural Lecture delivered at Oxford. In-8°. — London. Clarendon Press.

Tschaikowsky P., *Guide to the practical study of harmony.* Gr. 8°. — Leipzig. P. Jurgenson.

ELENCO DELLA MUSICA

Autori moderni.

Adaïewsky Ella. — *Trois Rondeaux.* Poésies de Charles Duc d'Orléans (1391-1464). MS. ou Br. — Milan. Ricordi.

1. *Dieu! qu'il l'a fait bon regarder.*
2. *Le temps a laissé son manteau.*
3. *Allez-vous-en, allez, allez.*

Bouvin Ludwig. — Op. 51. *Dominus illuminatio mea* für 4 stimmigen gemischten Chor a cappella. — Breitkopf e Härtel.

Bottazzo Luigi. — Op. 125. Tre pezzi per pianoforte: *Berceuse* - *Minuetto* - *Notturnino.* — Leipzig e Milano. Carisch e Jänichen.

Manca al *Notturnino* quel carattere d'intimità proprio dell'arte dei romantici; il *Minuetto* dimostra eleganza e spontaneità, e ci sembra il pezzo migliore.

D'Albert Eugen. — Op. 20. *Concert* (C-*dur*) für Violoncello mit Begleitung des Orchesters oder des Pianoforte. — Leipzig. Rob. Forberg.

Già ne tenemmo parola: ora annunciamo la pubblicazione della partitura.

Del Valle de Paz E. — Op. 99. *100 Solfeggi progressivi* per pianoforte a 4 mani. — Firenze. Edizioni della « *Nuova Musica* ».

L'opera è pubblicata in 4 fascicoli. Abbiamo ricevuto il primo che si limita allo studio dei valori più semplici (*Semibreve, Minima* e *Semiminima*), delle relative pause e dei tempi in quattro e tre movimenti; vi sono usate diverse tonalità, non però cogli accidenti scritti in chiave. Ci sembra che l'opera risponda al suo scopo.

Gulbins Max. — Op. 4. *Sonate* Nr. I (*Do minore*) für Orgel. — Leipzig. F. E. C. Leuckart.

Questa *Sonata* lascia buona impressione e ci presenta favorevolmente il compositore. Il primo tempo è scritto in stile fugato, e dimostra sicurezza: due temi procedono di pari passo, e quello che fa da contrasoggetto vien poscia variato. Melodico l'*Andante*; il terzo tempo comprende un'*Introdusione* e una *Fuga;* ma questa è forse di carattere un po' fiacco per far riscontro al primo tempo.

Humperdinck Eug. — *Weihnachten.* Trascrizione per p.forte di A. Ruthardt. — Leipzig. Max Brockhaus.

La melodia ha l'impronta della musica di Humperdinck e riesce di buon effetto anche nella trascrizione.

Jentsch Max. — Op. 29. *Drei Romanzen.* — Breitkopf e Härtel.

Meritano ancor sempre di venir ricordati quali pezzi d'ottimo effetto.

Lucietto Giuseppe. — *Deux petits Trios* pour violon, violoncelle et piano. — Carisch e Jänichen.

Hanno per titolo: *Contemplation* e *Scène villageoise* e riescono piacevoli pel loro carattere melodico.

Ravanello Oreste. — Op. 52. Tre pezzi per pianoforte: *Gavotta* - *Masurka* - *Romanza.* — Leipzig e Milano. Carisch e Jänichen.

Alla *Masurka* nuoce il primo motivo di stampo troppo comune: preferiamo la *Gavotta* dalla melodia scorrevole e senza l'aridità e l'affettazione solite nelle imitazioni dall'antico; la *Romanza* è pagina fine e di sentimento.

Reger Max. — Op. 41. *Dritte Sonate* (A-*dur*) für Violine und Pianoforte. — Op. 42. *Vier Sonaten* für Violine allein. — München. Jos. Aibl Verlag.

Ben volentieri segnaliamo queste composizioni, che avranno certo buona accoglienza. Le sonate per violino solo, che domandano all'esecutore sicurezza nelle note doppie e nei tratti di stile polifonico differiscono assai per carattere dalla *Sonata* per violino e piano Op. 41, e saremmo indotti a crederle pensate anteriormente; è musica di getto e appaga a sufficienza il sentimento dell'armonia. La *Sonata* Op. 41 torna in particolar modo ad onore del Reger, e, al confronto colle altre composizioni di lui, rivela un fare personale e la tendenza ad uno stile sempre più raffinato; il musicista si rivolge ad un uditorio di eletti, e questi saran sempre lieti nell'ascoltarlo. Aggiungiamo che essa è di difficile esecuzione.

Tonizzo Angelo. — Op. 214. *Al Colosseo.* Inno. — Roma. Stabilimento grafico-musicale Enrico van deh Eerenbeemt.

Zuelli G. — *Missa in honorem Sanctae Agnetis V. et M.* — Palermo. Istituto di Educazione S. Anna.

La Messa è a due voci eguali con accompagnamento d'organo. Il maestro s'accosta nelle sue intenzioni ai riformatori della musica sacra, e alla dignità del pensiero accompagna una ricercata semplicità di stile. Purtroppo nel campo della musica sacra e di fronte a simile indirizzo artistico il critico si trova nell'imbarazzo e non sa pronunziarsi: il giudizio varia secondochè l'opera d'arte viene esaminata dal punto di vista d'una scuola o d'un'altra. Il musicista di gusto moderno, avido di ritmi e d'armonie, pur lodando le parti isolatamente prese della Messa, teme che una composizione di lunga lena tradisca uniformità quando l'artista volontariamente limita i proprî mezzi d'espressione.

Weingartner Felix. — Op. 25. *Quartett in* F *moll* für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell. Partitur. — Breitkopf e Härtel.

Come forma è composizione eletta e quale è da aspettarsi da un musicista di

gusto squisito e solidamente formato sui grandi maestri; soltanto che lo stile non è omogeneo abbastanza: presentati isolati al critico il *primo tempo* ed il *finale*, quello si potrebbe credere scritto in un periodo anteriore a questo; e il difetto nell'assimilazione stilistica nuoce all'unità d'impressione. — Se non molto personale, è però musica scorrevole.

Wolfram Karl. — Op. 15. *Sonate* (Nr. 3 *in* F *dur*) für Orgel. — Leipzig. F. E. C. Leuckart.

Il compositore si discosta dal tipo classico della sonata. Il primo tempo (alla *Marcia*) ha il carattere d'una improvvisazione; più soddisfacente come sviluppo l'*Adagio*, di bell'effetto il terzo tempo elaborato sulla melodia sacra « *Dir, dir, Jehovah* »; il quarto tempo è un *Larghetto*. A causa della forma si sente la mancanza d'unità nella concezione del lavoro che produce un'impressione indecisa.

Autori antichi.

Orlando di Lasso. — « *Tristis est* », *Responsorium II ad Matutinum in Coena Domini ad quinque voces inaequales Hodiernis Choris accomodavit Max Filke.* — Dusseldorf. Verlag von L. Schwann.

La celebrità acquisita in questi ultimi tempi dall'omonimo Mottetto che finora passava sotto il nome di Palestrina, accresce l'interesse di questa splendida composizione.

Orlando di Lasso. — *Missa « Qual donna » quinque vocum arrangiert, transponiert und mit Vortragzeichen versehen von Max Filke.* — Dusseldorf. Verlag von L. Schwann.

Muzio Clementi. — 52 Études du *Gradus ad Parnassum* choisies et revues par Karl Klindwort. Due fascicoli a M. 3. — Mainz. B. Schott's Söhne.

Raccomandiamo quest'ottima edizione degli Studî di Clementi, più ricca di quella di Tausig nell'accogliere un maggior numero di Studî; moderna vi è la diteggiatura, e vi sono consigliate varianti, amplificazioni e trasposizioni di tono sì da accrescerne l'utilità nell' insegnamento.

GIUSEPPE MAGRINI, *Gerente responsabile.*

TORINO — VINCENZO BONA, Tip. di S. M. e de' RR. Principi

INDICE DELLE OPERE RECENSITE

Annaes do Orpheon Portuense, 208.
Annuaire du Conservatoire de musique de Bruxelles, 407.
Annuario del R. Istituto musicale di Firenze, 406.
Bach-Verein (*Der*) zu Leipzig in den Jahren 1875-1899, 621.
Battke M., Elementarlehre der Musik, 194.
Bellaigue C., Impressions musicales et littéraires, 850.
Bogærts B., S.t Alphonse de Liguori musicien et la réforme du Chant Sacré, 856.
Bräutigam L., Das französische Bayreuth, 860.
Brendel F., Storia della musica, 578.
Bruneau A., Musique d'hier et de demain, 594.
Bülow H. v., Briefe und Schriften. V, 595.
Cavarretta G., Verdi, 185.
Colombani A., L'opera italiana nel sec. XIX, 164.
Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich, 614.
Dietrich A., Erinnerungen an Joh. Brahms, 171.
Ehrlich A., Die Geige in Wahrheit und Fabel, 397.
Eitner R., Biographisch-Bibliographisches Quellens-Lexicon der Musiker und Musikgelehrten, 861.
Ephreim A., Die Hygiene des Gesanges, 203.
Eschmann-Ruthardt, Wegweiser durch die Klavier-Litteratur, 853.
Expert, Les maîtres musiciens de la Renaissance française, 482, 730.
Faustini-Fasini E., G. B. Pergolesi attraverso i suoi biografi, 580.
Favre L., La musique des couleurs, 858.
Fiala A., Gesangschule, 195.
Fischer G., Opern u. Concerte in Hannover, 172.
Fitzwilliam (The) Virginal Book, 608.
Gasperini G., Storia della musica, 163 e 407.
Giraudet E., La danse, le maintien, l'hygiène et l'éducation, 406.
Guilmant A., Archives des maîtres de l'Orgue, 614, 858.
Habert J. E., Beiträge zur Lehre von der musik. Komposition, 192.
Heinze L. u. *Osburg W.*, Harmonic- und Musiklehre, 852.
Henderson W. J., How Music developed, 184.
Hieber A., Wie ist der Volkgesang zu verbessern?, 599.
Huber A. und *Pressl J.*, 107 praktische Beispiele, 607.
Johne R., Das Musik-Diktat, 607.
Kade O., Der musikalische Nachlass, 209.
Kirchenmusikalisches Jahrbuch für das Jahr 1900, 622.
Knorr I., Peter Tschaikowsky, 849.
Kofler L., Die Kunst des Atmens, 612.
Kretzschmar H., Die Bach-Gesellschaft in Leipzig, 391.
Ksiedza Antonlego Iuszkie-Wicza, Melodje Ludowe Litewskie, 619.
Lange G., Musikgeschichtliches, 851.
Liszt F., Briefe. IV, 166.
Marguery E., L'œuvre d'art et l'évolution, 600.
Mastrigli L., La respirazione nel canto, 198.
Memoira del Conservatorio de Buenos Aires, 209.

Metz K., Das Deutsche Kunstlied, 605.
Musical Pitch. Letters, Articles, etc., 206.
Neretti L., Due conferenze musicali, 579.
— La musica e l'Alfieri, 592.
Parry C. H., Style in musical art, 852.
Patrizi M. L., Nell'estetica e nella scienza, 186.
Péré J., L'art et le réel, 189.
Pisani A., Manuale per lo studio della Chitarra, 608.
Pistelli G., La figlia di Jefte, 405.
Pohl L., Hector Berlioz. Leben und Werke, 849.
Polak A. J., Ueber Zeiteinheit in Bezug auf Konsonanz, Harmonie und Tonalität, 401.
Prout E., The Orchestra. Vol. II, 196.
Radiciotti G., Contributi alla storia del teatro e della musica in Urbino, 165.
Riemann H., Musik-Lexicon, 210.
Rietsch H., Die Tonkunst in der zweiten Hälfte des 19 Jahrhunderts, 391.
Rinucci G., V. Bellini. Le sue opere e i suoi tempi, 390.
Rochas A. de, Les sentiments, la musique et le geste, 400.
Runge P., Die Lieder und Melodien der Geissler....., 582.
Saint-Saëns C., Portraits et souvenirs, 407.
Sarau Musical em honra de Moreira de Sà, 860.
Schwartz R., Die Musik des 19 Jahrhunderts, 598.
Smolian A., « Die Trojaner », 851.
Soubies A., Histoire de la musique. Belgique, 581.
Sternfeld R., Zur Einführung in L. van Beethoven's « Missa Solemnis », 857.
Thiriot I. P., Le Plain-Chant accompagné et transposé, 852.
Thouret G., Analyse der Symphonien von K. Dittersdorf, 191.
Tomicich H., Welches Werk R. Wagners hatten Sie für das beste?, 404.
Virgilio M., Della decadenza dell'opera in Italia, 589.
Wecherlin J. B., Dernier musiciana, 165.
Weimar G., Ueber Choralrhytmus, 189.
West J. E., Cathedral organists past and present, 613.
Williams A., Nostalgicas, 407.
Wilson T., Prehistoric art, 172.
Wolff C. A. H., Metodische Unterrichts-Briefe der Harmonie und Kompositionlehre, 396.
Worret F., Leitfaden der Allgemeinen Musiklehre, 191.
Zelle F., Die Singweisen der ältesten evangelischen Lieder, 857.

INDICE ALFABETICO

Addison, 701.
Ana (d') F., 445.
Andreozzi G., 236.
Anfossi P., 234.
Ausorge G., 354.
Banda, 769.
Beaumarchais C. de, 673.
Beethoven L. v., 493.
Bertoni F., 236.
Biblioteca del R. Istituto di Firenze, 160.
Biglietti di favore, 575.
Boccherini L., 236.
Boieldieu, 269.
Bossi E., 780.
Brosses (de), 711.
Cantico dei Cantici (Il) di E. Bossi, 780.
Canto, 501 e sg.
Carissimi, 16.
Carlo Alberto di Baviera, 708.
Cirri G. B., 236.
Concerto grosso, 233.
Concorsi, 428, 639, 874.
Congresso internazionale di Storia della musica, 822.
Critica, 185, 391, 589, 850.
Da Ponte L., 679, 739.
Demolizione del « Politeama Nazionale » di Roma, 568.
Diritti degli spettatori, 333.
Donizetti G., 518.
Entrata (L') di Cristo in Gerusalemme, di L. Perosi, 536.
Esposizione di Parigi, 222, 422, 634.
Estetica, 186, 600, 852.
Fischio in teatro, 382.
Forma musicale, 294 e sg.
Frottola, 445.
Gamma, 367.
Genesi della musica, 34, 252, 461.
Giardini F., 236.
Giurisprudenza, 556, 830.
Goldoni, 739.
Gretry, 697.
Istituti musicali, 222, 420, 633, 872.
Istrumenti, 312.
Lamoureux Ch., 153.
Leggi sui monumenti artistici, 49.
Louise di G. Charpentier, 361.
Monodia, 15.
Montaigne M., 699.
Montesquieu, 703.
Monteverdi, 20.
Monumenti, 430, 877.
Mozart W. A., 679.
Musica, 614, 858.
Musica moderna, 651.
Musica sacra, 613, 780, 856.
Nardini P., 236.
Necrologie, 228, 435, 642, 879.
Nuove pubblicazioni, 227, 430, 639, 877.
Obblighi degli spettatori, 338.
Opera comica, 1 e seg.
Opere nuove e Concerti, 226, 425, 638, 872.
Opere teoriche, 191, 396, 607, 852.
Orbessan (d'), 725.
Orchestra, 693.
Orchestrazione, 25.
Origini dell'Opera comica, 1 e sg.
Palco (Diritto di), 115, 372.
Pergolese, 1 e sg.

Perosi L., 536, 746.
Polifonia, 15.
Pöllnitz, 707.
Pugnani G., 236.
Respirazione nel canto, 508.
Ricerche scientifiche, 198, 400, 612.
Ritmo, 43.
Ritter A., 354.
Romanza nuova, 354.
Salieri, 680.
Scala, 461.
Scarlatti A., 21.
Secolo XVI, 233 e sg.
Secolo XVII, 233 e sg.
Secolo XVIII, 233 e sg., 698.
Sinfonia, 493.
Sommer H., 354.
Storia, 163, 390, 443, 578, 651, 849.
Strage (La) degli Innocenti di Perosi, 746.
Strauss R., 354.
Strumentazione, 196, 397, 608, 769, 853.
Suono, 34.
Tarare di Salieri, 694.
Tosca di G. Puccini, 78.
Udito, 34.
Valore dei suoni, 252.
Varie, 208, 228, 405, 431, 621, 639, 858, 878.
Vento M., 236.
Viotti G. B., 236.
Wagner R., 652.
Wagneriana, 227, 404, 429, 639, 877.

FB

BOUND

NOV 14 1949

UNIV. OF MICH.
LIBRARY

3 9015 01277 8117